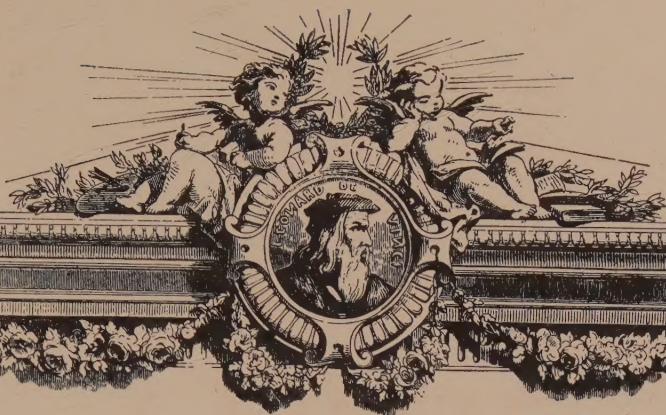


182

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

QUATRE-VINGT-SEIZIÈME ANNÉE
VI^e PÉRIODE—TOME QUARANTE-TROIS

NINETY-SIXTH YEAR—SIXTH SERIES
VOLUME FORTY-THREE



GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

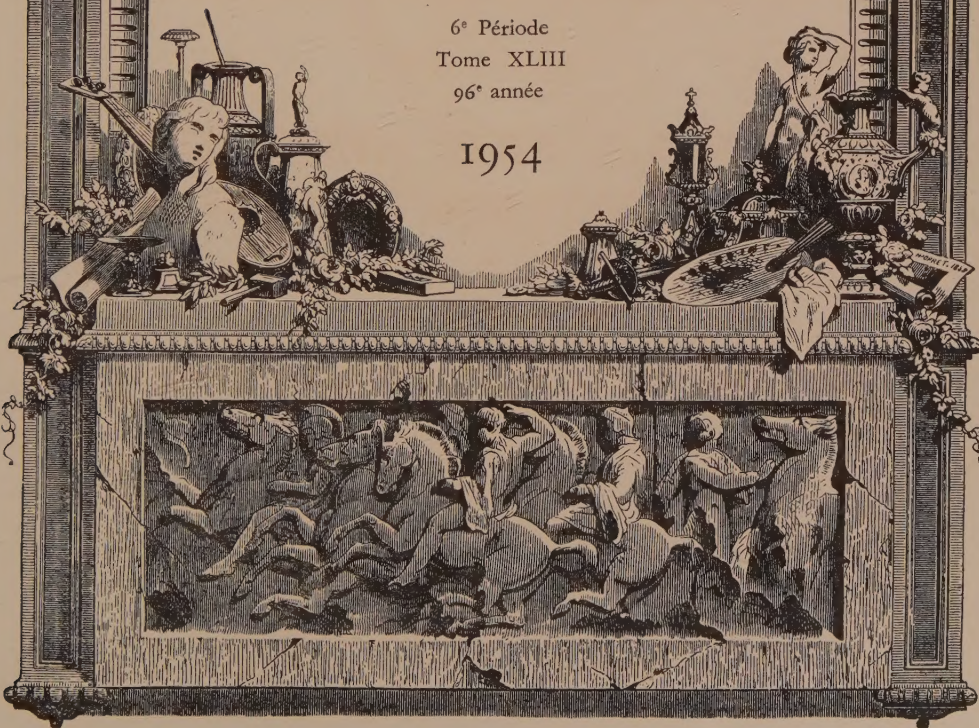
Dirigée par Georges Wildenstein

PARIS
140, Faubourg
Saint-Honoré

NEW YORK
N.Y.
19 East 64 Street

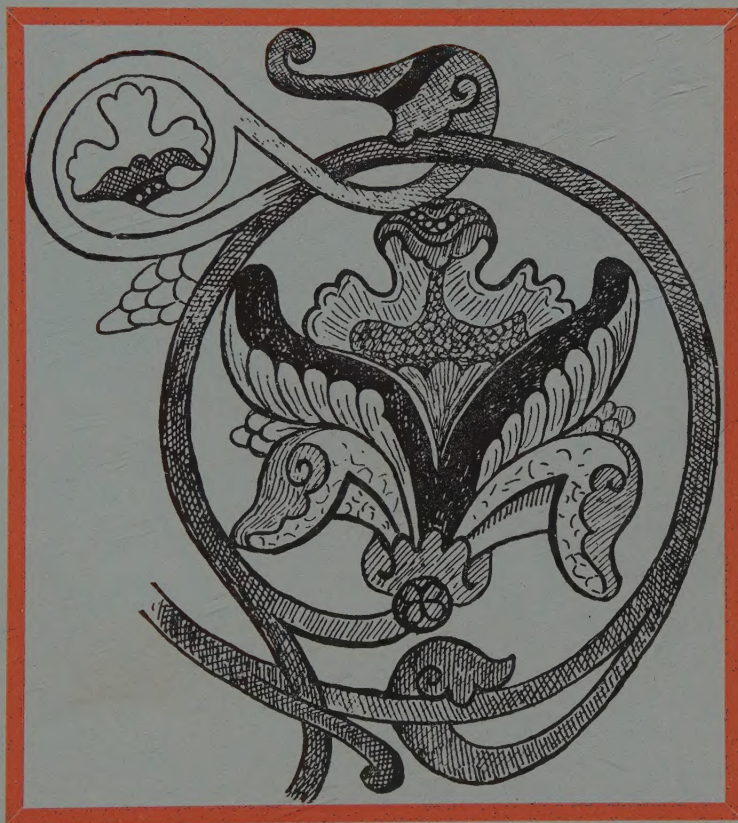
6^e Période
Tome XLIII
96^e année

1954



G A Z E T T E *DES* BEAUX-ARTS

JANVIER 1954



DENISE JALABERT : FLEURS PEINTES A LA VÔTE
DE LA CHAPELLE DU PETIT-QUEVILLY (SEINE-
INFÉRIEURE). ¶ ERNST TRENKLER : A NEWLY
DISCOVERED BOOK OF HOURS BY THE MASTER OF
THE DUKE OF BEDFORD. ¶ CHARLES DE TOLNAY :
LA RÉSURRECTION DU CHRIST, PAR PIERO DELLA
FRANCESCA, ESSAI D'INTERPRÉTATION. ¶ CESARE
BRANDI : L'INSTITUT CENTRAL POUR LA RESTAURA-
TION D'ŒUVRES D'ART, A ROME.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFAALCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

1127-25

FLEURS PEINTES

A LA

VOÛTE DE LA CHAPELLE

DU PETIT-QUEVILLY

(SEINE-INFÉRIEURE)

HENRI II PLANTAGENET, roi d'Angleterre et duc de Normandie, s'était fait construire à Quevilly, en 1160, un manoir où il séjournait quand il venait chasser dans l'immense forêt de Rouvray, au sud de Rouen¹.

Le manoir a disparu. Mais il existe encore en ce lieu, devenu un faubourg de Rouen, une petite chapelle que ses murs très épais, ses arcs en plein cintre, ses chapiteaux, ses voûtes d'ogives sexpartites et ses profils permettent de dater de 1160 environ². On peut donc penser qu'elle faisait partie des constructions du roi.

1. ROBERT DE TORIGNY, *Appendix ad Sigebertum, Anno MCLX, Recueil des Historiens de la France*, t. XIII, p. 225.

2. *Congrès Archéologique de France*, 1926, Rouen, *La Chapelle Saint-Julien du Petit-Quevilly*, par le DR COUTAN, p. 238-249. Voir aussi pour la date, dans le même volume : MARCEL AUBERT, *La Cathédrale de Rouen*, p. 46.

Sur la travée droite du chœur de cette chapelle s'étend une voûte sexpartite dont les compartiments sont ornés de peintures exquises (fig. 1)³. Ce sont des scènes de l'Enfance de Jésus : *Annonciation, Visitation, Nativité, Histoire des Mages, Fuite en Egypte* et *le Baptême du Christ*, dans dix médaillons ronds encadrés de rinceaux et de fleurs. Ces peintures sont les seules qui subsistent dans la chapelle, jadis « entièrement peinte avec un fort grand luxe », écrivait Hyacinthe Langlois en 1833⁴. Encore s'effacent-elles peu à peu ; et bien des détails en seraient perdus si des relevés à l'aquarelle n'en avaient été exécutés dès 1895 par le peintre Louis Ypermann.

En outre, en 1945, le Musée des Monuments Français a fait copier les peintures du Petit-Quevilly sur toile, à grandeur, par un très habile spécialiste, le peintre P.-A. Moras. Ces copies sont exposées sur la voûte reproduite en staf ; on peut donc jouir au Musée des Monuments Français du bel ensemble que composent les scènes charmantes et le merveilleux décor floral qui les encadre.

Ce décor mérite de retenir l'attention, car il est à peu près unique en France, et c'est un des chefs-d'œuvre de l'art ornemental du moyen âge.



Les rinceaux des voûtes du Petit-Quevilly prennent naissance sur les cadres des médaillons comme sur des branches naturelles, et s'enroulent en cercles successifs qui vont diminuant vers les angles de la voûte (fig. 2). Dans les plus grands sont inscrites des fleurs géantes, bizarres et somptueuses, qui semblent empruntées à la flore des tropiques. Mais aucune fleur naturelle, fût-elle iris ou orchidée, ne rivalise avec elles en étrangeté et en magnificence. Il y en a douze, toutes différentes les unes des autres, et pourtant toutes de la même famille car elles ont des caractères spécifiques communs. Par un curieux procédé de stylisation, elles semblent avoir été fendues en deux dans le sens de la hauteur et présenter leur coupe longitudinale. Leurs nombreux pétales s'étalent en éventail autour de leur cœur et s'élèvent sur des plans superposés ; elles ont ainsi une forme générale pyramidante. A leur base, deux grands pétales s'écartent comme des ailes et ondulent dans un mouvement d'accolade. D'autres pétales très longs débordent de l'encerclement du rinceau ; leurs extrémités se retournent, s'affrontent, s'enroulent autour du rinceau, s'achèvent en volutes. Certains s'entrecroisent à la manière des entrelacs carolingiens. Il y en a qui se cambrent comme des conques et s'ornent de galons. D'autres, bombés en dômes et couverts d'écailles, ressemblent à des carapaces de tortues. Beaucoup ont une nervure médiane perlée. La plupart sont découpés de dents et de larges œillets (fig. 3, 4 et 5).

3. Sur la chapelle et sur ses peintures : DR COUTAN, *La Chapelle Saint-Julien du Petit-Quevilly*, dans : *La Normandie monumentale et pittoresque, Seine-Inférieure*, le Havre, 1893. — EMILE MALE, dans : *Histoire de l'Art*, d'ANDRÉ MICHEL, t. II¹, p. 403. — LOUISE PILLION, *La Chapelle Saint-Julien à Petit-Quevilly près de Rouen*, dans : *Musées et Monuments de la France*, 1907, pp. 61-63, pl. 16.

4. Portefeuilles de la Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure.

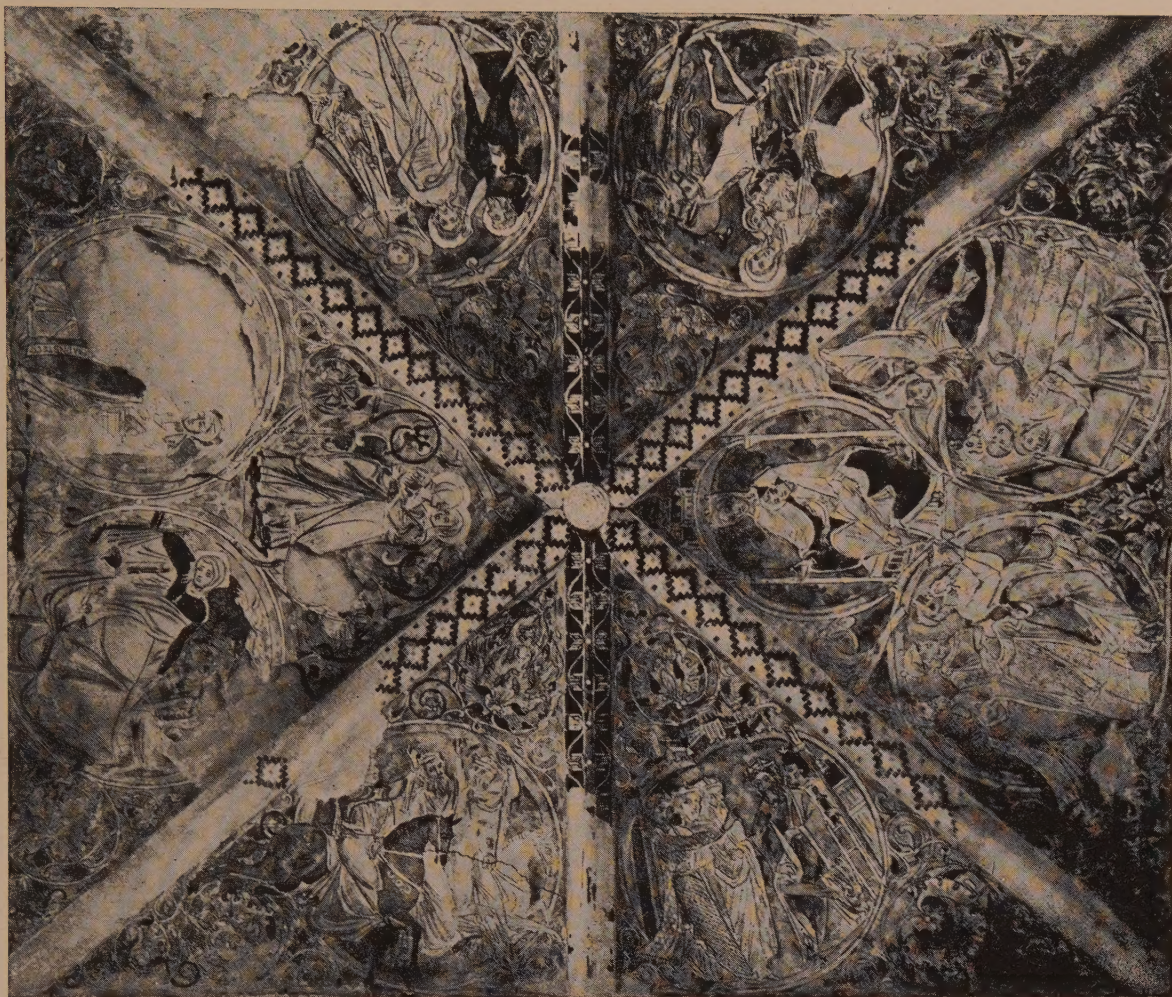


FIG. 1. — Voûte peinte de la travée droite du chœur. — Chapelle du Petit-Quevilly.
(Photo. Archives Photographiques).

Les cercles plus petits encadrent des fleurs différentes, ou des motifs étranges : fleurs à trois pétales, bouquets ou gerbes, feuilles cambrées ornées de galons et de volutes (fig. 6, 7 et 8). De-ci de-là des groupes de petits fruits pendent au bord d'une feuille (fig. 9), ou sortent d'une cupule renversée (fig. 8), ou émergent au sommet d'une fleur (fig. 4).

Dans tout cet ensemble deux couleurs dominant : le bleu d'azur vif et le vert. Les fonds sont bleus, avec une large bande verte longeant les ogives. Dans les rinceaux et les fleurs s'ajoutent des tons ocre variant du jaune d'or au brun violacé.

Si l'on cherche dans l'art français antérieur les sources d'un tel décor, on est surpris de ne rien trouver : rien qui rappelle ces rinceaux et ces fleurs ; rien qui puisse avoir préparé leur éclosion aux voûtes de la chapelle du Petit-Quevilly.

Mais il n'en est pas de même en Angleterre. Dans le bel ouvrage de E. W. Tristram, *English medieval wall painting*⁵, sont reproduites des peintures de voûtes anglaises très proches par leur décor de nos peintures normandes.

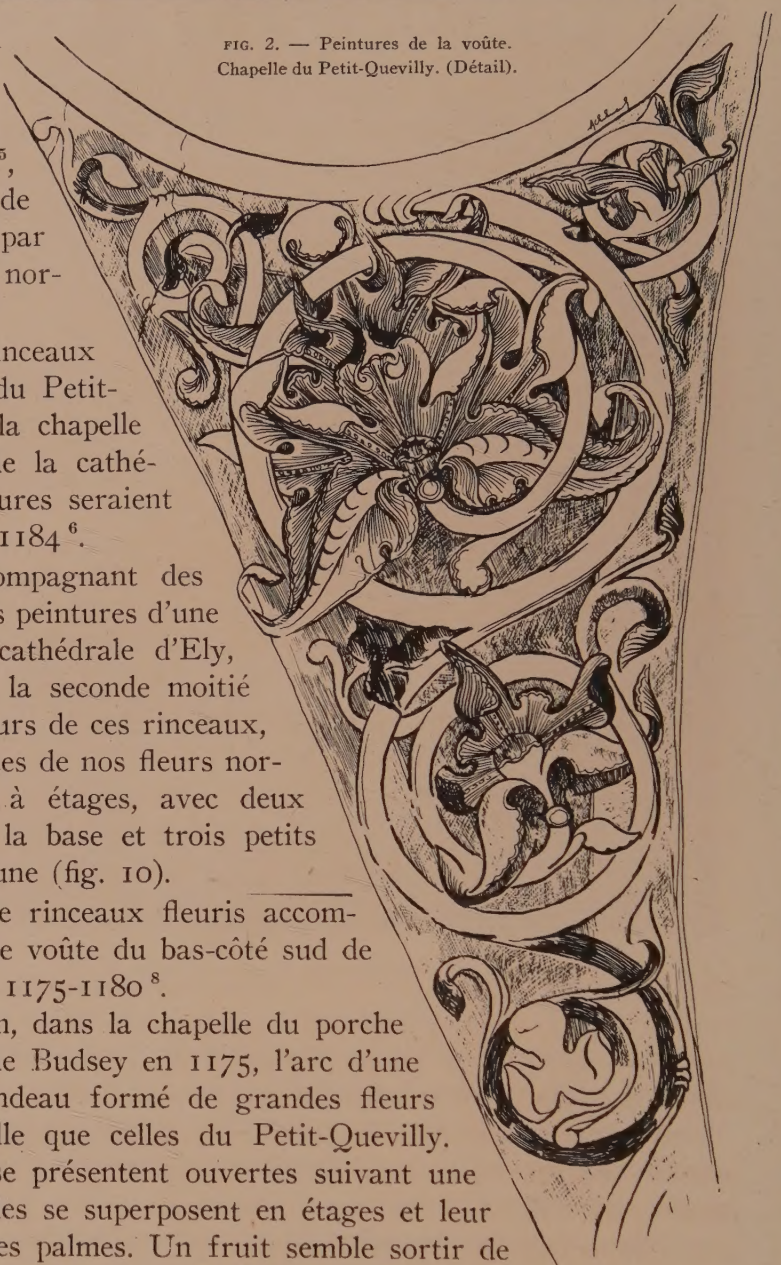
Des médaillons et des rinceaux tout à fait semblables à ceux du Petit-Quevilly ornent les voûtes de la chapelle Saint-Gabriel dans la crypte de la cathédrale de Cantorbéry. Ces peintures seraient contemporaines des travaux de 1184⁶.

Les mêmes rinceaux accompagnant des médaillons se retrouvent dans les peintures d'une voûte du bas-côté sud de la cathédrale d'Ely, peintures qui doivent dater de la seconde moitié du XII^e siècle⁷. Et parmi les fleurs de ces rinceaux, il en est qui sont proches parentes de nos fleurs normandes, fleurs en éventail et à étages, avec deux grandes palmes en accolade à la base et trois petits fruits pendant au bord de chacune (fig. 10).

Même système décoratif de rinceaux fleuris accompagnant des médaillons dans une voûte du bas-côté sud de la cathédrale de Norwich, vers 1175-1180⁸.

À la cathédrale de Durham, dans la chapelle du porche occidental construite par l'évêque Budsey en 1175, l'arc d'une niche d'autel est orné d'un bandeau formé de grandes fleurs juxtaposées, de la même famille que celles du Petit-Quevilly. En forme de pyramides, elles se présentent ouvertes suivant une coupe longitudinale; leurs corolles se superposent en étages et leur base est formée de deux grandes palmes. Un fruit semble sortir de chacune⁹ (fig. 11). Il y a donc des similitudes très frappantes entre les peintures de ces voûtes anglaises et celles du Petit-Quevilly. Les couleurs ajoutent encore à la ressemblance : le bleu d'azur vif et le vert dominant en Angleterre comme en Normandie.

FIG. 2. — Peintures de la voûte.
Chapelle du Petit-Quevilly. (Détail).



5. E. W. TRISTRAM, *English medieval wall painting*, Oxford, 1944.

6. *Ibid.*, p. 20 et pl. 20 à 22.

7. *Ibid.*, p. 55, 123; pl. 82, 83; et supplément pl. 5.

8. *Ibid.*, p. 55, 138; pl. 84; et supplément pl. 5 c.

9. *Ibid.*, p. 59-60, 69, 120; pl. 87.

Cela n'est pas surprenant. Il s'était produit une telle fusion entre les Anglo-Saxons et les Normands après la bataille d'Hastings ! On se souvient que le duc Guillaume avait fait chevaliers et établi dans toute l'Angleterre les Normands qui avaient pris part à son expédition. Il avait donné à des membres du clergé normand les principales dignités ecclésiastiques, notamment en 1070 à Lanfranc, abbé de Saint-Etienne de Caen, l'archevêché de Cantorbéry, avec autorité sur tout le clergé anglais. Des moines normands, parmi lesquels maints scribes et enlumineurs, avaient été introduits en si grand nombre dans tous les couvents de l'Angleterre que, sous leur influence, était né dans la miniature un style nouveau, « combinaison des écoles anglaise et normande »¹⁰. L'architecture, elle aussi, avait subi l'effet de la conquête : « L'architecture romane normande fut transportée en Angleterre par les architectes normands »¹¹.

Beaucoup d'églises anglaises du XII^e siècle sont « de pur style normand »¹².

Il est donc naturel que, un peu plus tard, les deux pays étant toujours sous la domination commune, des peintures décoratives de même type aient été exécutées en Angleterre et en Normandie. Les unes et les autres sont des peintures *anglo-normandes*, et leur parenté indiscutable s'explique facilement.

Le peintre du Petit-Quevilly connaissait peut-être les voûtes anglaises. Mais, ne les eût-il pas vues, il aurait pu produire cette décoration similaire en puisant son inspiration à la même source que les peintres d'Angleterre. Car ces rinceaux et ces fleurs existaient bien avant les peintures des voûtes anglaises, dans les manuscrits anglo-normands.

**

Ces manuscrits, nés « de la combinaison du talent des dessinateurs anglo-saxons

10. SIR E. M. THOMPSON, *English Illuminated Manuscripts*, 1895, p. 28.

11. JEAN VALLÉRY-RADOT, *Eglises romanes, filiations et échanges d'influences* (1931), pp. 105-115.

12. R. DE LASTÉYRIE, *L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique*, t. I^{er}, 1926, p. 33.

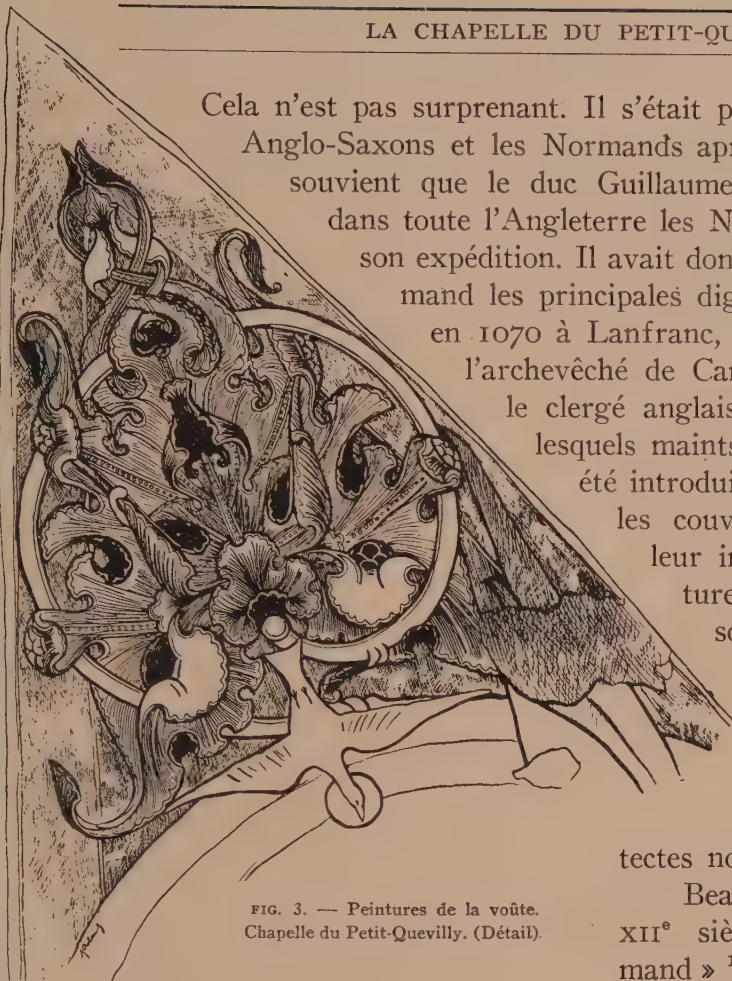




FIG. 4. — Peintures de la voûte.
Chapelle du Petit-Quevilly. (Détail).

Christ dans la gloire elliptique (fig. 12). Des rinceaux prennent naissance sur les cadres des médaillons entre lesquels ils remplissent tous les vides comme dans les peintures anglo-normandes. Ils sont garnis, ainsi que l'initiale du texte qui les accompagne, de feuillages dans lesquels se retrouvent certains détails très particuliers du Petit-Quevilly (fig. 13; cf. fig. 8, 9 et 13)¹⁵.

Et dans cette même Bible, au folio 344 v°, s'épanouit dans un V une fleur magnifique¹⁶. C'est une sœur de la fleur du Petit-Quevilly, quoique simple par rapport à celle-ci, telle une églantine auprès d'une

et du nouveau style introduit par les Normands »¹³, contiennent de magnifiques initiales et de riches bordures ornées de feuillages et de fleurs.

Dans la première Bible monumentale exécutée en Angleterre, par maître Hugo, entre 1121 et 1148, en l'abbaye de Saint-Edmond à Bury¹⁴, on voit déjà des ornements qui auraient pu, à eux seuls, déterminer cette éclosion de rinceaux et de fleurs dans les peintures des voûtes d'Angleterre et de Normandie.

Une page de cette Bible (folio 281 v°) est ornée de quatre médaillons où sont figurés

les quatre
évangélistes

entourant le

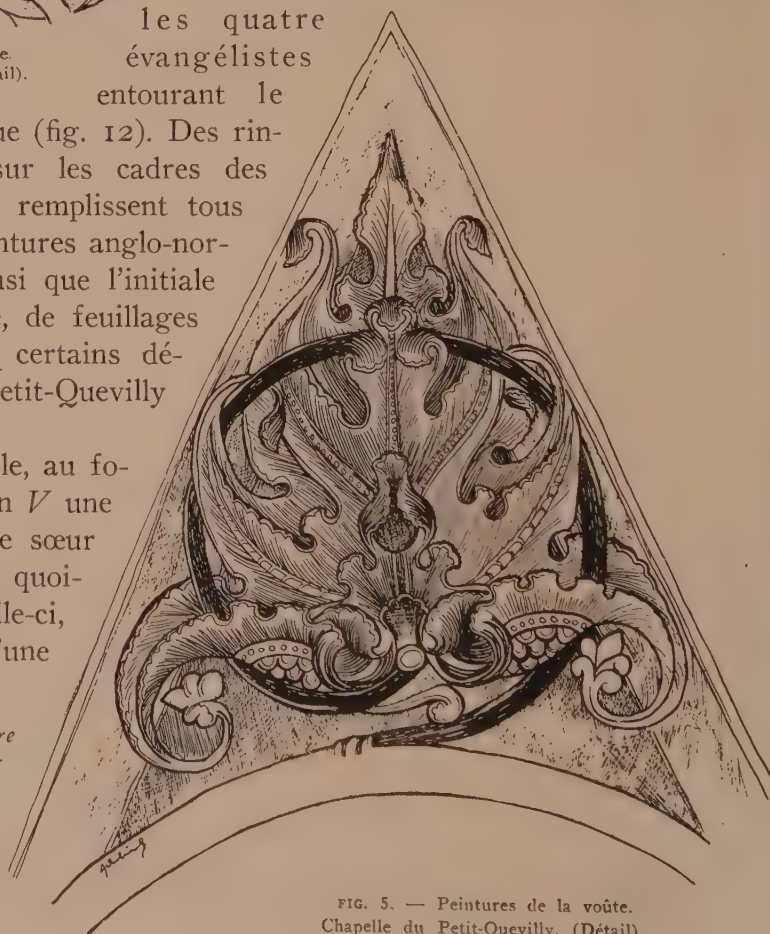


FIG. 5. — Peintures de la voûte.
Chapelle du Petit-Quevilly. (Détail).

13. ERIC G. MILLAR, *La Miniature anglaise du X^e au XIII^e siècle*, Paris-Bruxelles, Van Oest, édit., 1926, p. 28.

14. Cambridge, Corpus Christi Collège, M.S. 2.

15. ERIC G. MILLAR, *Op. cit.*, pl. 39.

16. *Ibid.*, pl. 40.

rose double. Elle possède les caractères essentiels de notre fleur normande : coupe longitudinale, forme pyramidante, accolade à la base. Elle a aussi des nervures perlées et de longs pétales qui débordent du cadre (fig. 14).

Les éléments décoratifs des peintures d'Angleterre et de Normandie existaient donc dans la miniature anglo-normande dès la première moitié du XII^e siècle. Et ces éléments s'y retrouvent, constamment repris, variés, développés, pendant tout le XII^e siècle et au début du XIII^e. Quelques exemples jalonnant cette longue période témoigneront de cette vogue persistante.

Dans une grande Bible en deux volumes de la Bibliothèque du Palais archiépiscopal de Lambeth (MS. 3), le folio 198 est couvert de médaillons encadrant les figures d'un Arbre de Jessé¹⁷. De ces médaillons partent des rinceaux garnis d'ornements divers qui présentent de grandes analogies avec les motifs secondaires du Petit-Quevilly : fleurs à trois pétales, feuilles bombées couvertes d'imbrications, et autres détails étranges, trop particuliers pour avoir été inventés deux fois.

FIG. 6. — Peintures de la voûte. — Chapelle du Petit-Quevilly. (Détail).

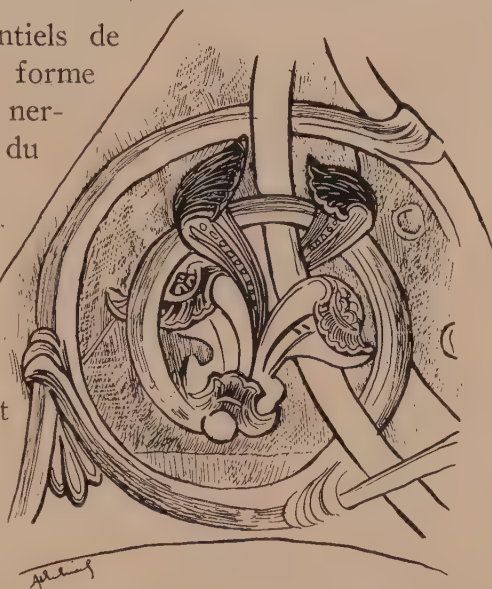
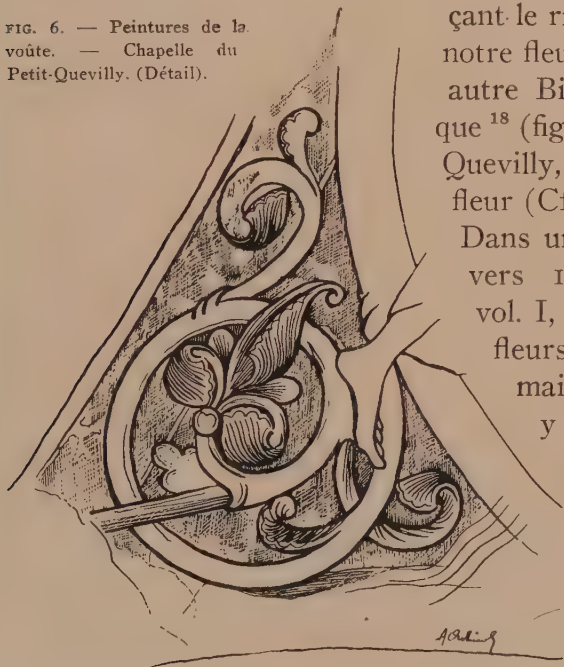


FIG. 7. — Peintures de la voûte. Chapelle du Petit-Quevilly. (Détail).

Ces détails, d'autres encore tels que les feuilles enlaçant le rinceau, et des fleurs bizarres parmi lesquelles notre fleur en pyramide et à étages, ornent un *B* d'une autre Bible (MS. 4, folio 3) de la même Bibliothèque¹⁸ (fig. 15). Comme dans certaines fleurs du Petit-Quevilly, un groupe de fruits dépasse le sommet de la fleur (Cf. fig. 4 et 15).

Dans une Bible exécutée à l'Abbaye de Winchester vers 1160-1170 (Bibliothèque de la cathédrale, vol. I, folio 88), la hampe d'une *F* est ornée de huit fleurs superposées dans un rinceau, fleurs simples, mais toujours de la même famille¹⁹ (fig. 16). On y retrouve certains détails très particuliers du Petit-Quevilly. Ainsi, dans l'une d'elles (fig. 16 c), le bord des pétales inférieurs se

17. E. G. MILLAR, *Op. cit.*, pl. 41.

18. *Bulletin de la Société Française de Reproduction des Manuscrits à Peintures*, 1923, pl. XII.

19. E. G. MILLAR, *Op. cit.*, pl. 45.

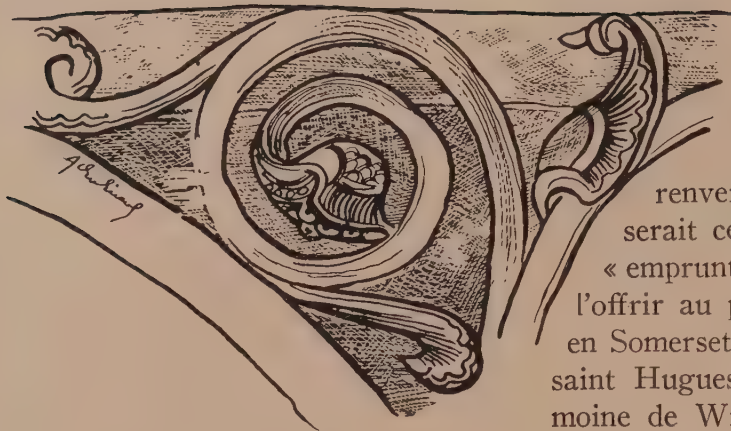


FIG. 8. — Peintures de la voûte.
Chapelle du Petit-Quevilly. (Détail).

dés, achetés ou même volés, faisant connaître des motifs d'ornement très loin parfois de leur lieu d'origine.

Aussi, la fleur anglo-normande se voit-elle fréquemment dans des manuscrits d'autres écoles. Elle se trouve, par exemple, dans les *Commentaires* de Pierre Lombard²⁰ exécutés probablement dans un atelier parisien vers 1175. Elle se trouve aussi dans une Bible de Saint-Bertin²¹ « où l'influence anglaise est extrêmement sensible »²² (fig. 17).



FIG. 9. — Peintures
de la voûte. — Chapelle
du Petit-Quevilly. (Détail).

retourne et forme, au milieu de chacun d'eux, une petite palmette renversée (Cf. fig. 3 et 16 c). Cette Bible serait celle que le roi Henri II Plantagenet « emprunta » à l'abbaye de Winchester pour l'offrir au prieuré qu'il avait fondé à Witham, en Somerset, dont il avait nommé prieur en 1173 saint Hugues, plus tard évêque de Lincoln. Un moine de Winchester, de passage à Witham, la découvrit et la rapporta à son abbaye — petite histoire montrant, avec beaucoup d'autres, comment les manuscrits circulaient, offerts, com-

Variée à l'infini, cette fleur, qui revient sans cesse pendant un siècle sous la plume des enlumineurs, évolue vers la richesse et la complication. C'est dans des manuscrits de la fin du XII^e siècle et du début du XIII^e que nous trouvons les spécimens les plus avancés sous ce rapport. Un psautier écrit pour l'abbaye de Westminster à la fin du XII^e siècle²³ contient une initiale (le *B* de *Beatus*) ornée de plusieurs fleurs dans les entrelacs d'un rinceau²⁴ (fig. 18). Ces fleurs, qui ont tous les caractères spécifiques des fleurs anglo-normandes, sont, par leur complexité et leurs détails, très proches des fleurs du Petit-Quevilly. Il y a notamment dans une des fleurs de ce *B* deux pétales formant une double accolade horizontale avec petites palmettes renversées, comme dans la Bible de Winchester et comme aux voûtes du Petit-Quevilly (Cf. fig. 3, 16 c et 18).

20. Bibliothèque Nationale, latin 11565. Repr. dans : *Histoire de l'Art*, d'ANDRÉ MICHEL, II¹, p. 308, fig. 235.

21. Bibliothèque Nationale, latin 16746. Repr. dans : *Histoire de l'Art*, d'ANDRÉ MICHEL, II¹, fig. 231.

22. PH. LAUER, *Les Enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, 1927, p. 137.

23. British Museum, Royal MS. 2A XXII, f° 15.

24. E. G. MILLAR, *Op. cit.*, pl. 62.

Dans un autre psautier²⁵ qui fut « presque certainement » illustré à Cantorbéry, « une page splendide » (folio 4 v°) présente, entre les médaillons où sont figurés en buste de saints personnages, quatorze grandes fleurs et dix petites qui sont aussi compliquées que celles du psautier de Westminster et celles des voûtes du Petit-Quevilly²⁶ (fig. 19). Elles auraient été peintes au début du XIII^e siè-



FIG. 10. — Peintures d'une voûte. — Cathédrale d'Ely, Angleterre. (Détail).

Chose curieuse, les historiens d'art qui ont parlé des ornements que nous venons d'observer dans les peintures des voûtes et dans les miniatures anglo-nor-

25. Bibliothèque Nationale, Ms. latin 8846.

26. Repr. du manuscrit entier : H. OMONT, *Bibliothèque Nationale, département des manuscrits, Psautier illustré, XIII^e siècle*, Paris, s.d. — La page des fleurs est à la pl. 8.



FIG. 11. — Peintures de la chapelle du porche occidental. Cathédrale de Durham, Angleterre. (Détail).

cle. Ces exemples montrent que la fleur anglo-normande s'est amplifiée avec le temps pour atteindre une opulence extrême à la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e.

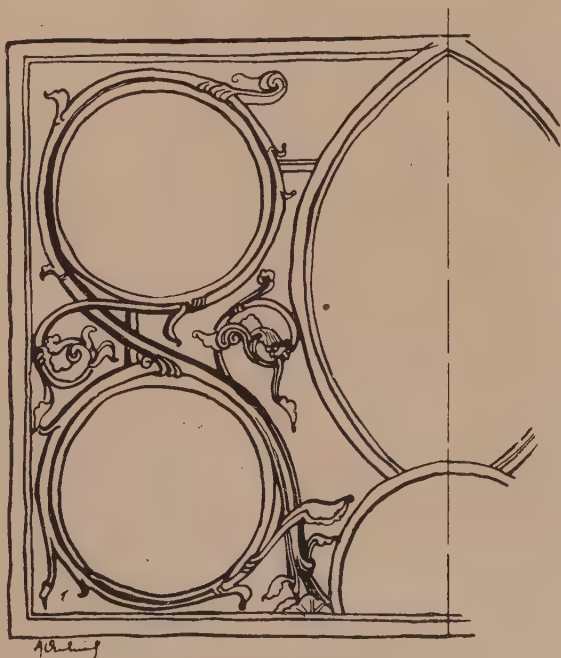


FIG. 12. — Bible de l'Abbaye de Saint-Edmond, à Bury.

mandes ne les ont jamais désignés sous le nom de *fleurs*. Ils les appellent des *feuillages*, des *feuilles d'acanthé*.

E. W. Tristram écrit ²⁷ : « Le *feuillage*, là où on l'emploie, est dérivé de la *feuille d'acanthé*... Il n'y a probablement pas de meilleure illustration de l'emploi de cette variété de *feuillage* qu'à l'intrados de l'arc du porche de la cathédrale de Durham... Une comparaison intéressante pourrait être faite entre Durham et les peintures du Petit-Quevilly (France, Seine-Inférieure); il est évident que, dans ces deux exemples, le peintre a pris un grand intérêt à la richesse et à l'exécution de cet ornement. »

E. G. Millar écrit ²⁸ à propos du psautier (Bibl. Nat. ms. lat. 8846) où se voient vingt-quatre fleurs si proches de celles du Petit-Quevilly : « Il y a dans ce psautier une page splendide de dix-huit médaillons contenant des bustes parsemant un riche *feuillage stylisé*. »

Et A. Haseloff ²⁹, parlant des initiales si richement ornées des manuscrits anglais de la seconde moitié du XII^e siècle : « La fantaisie créatrice des pays septentrionaux

qui s'est toujours donné libre carrière dans l'ornementation s'épanouit ici magnifiquement. Les *feuilles* immenses empruntées à l'*acanthé* byzantine prennent une forme qui fait penser à des polypes géants. » Et à propos des écoles d'enluminure françaises et belges ³⁰ : « Ces écoles sont caractérisées par le parti pris de grands *feuillages* fantaisistes procédant de l'*acanthé* byzantine, et que l'on retrouve dans l'art monumental de cette région, comme à Petit-Quevilly (Seine-Inférieure) et à Saint-Quiriace de Provins (Seine-et-Marne). »

Que ce soit de notre ornement floral qu'il s'agisse, aucun

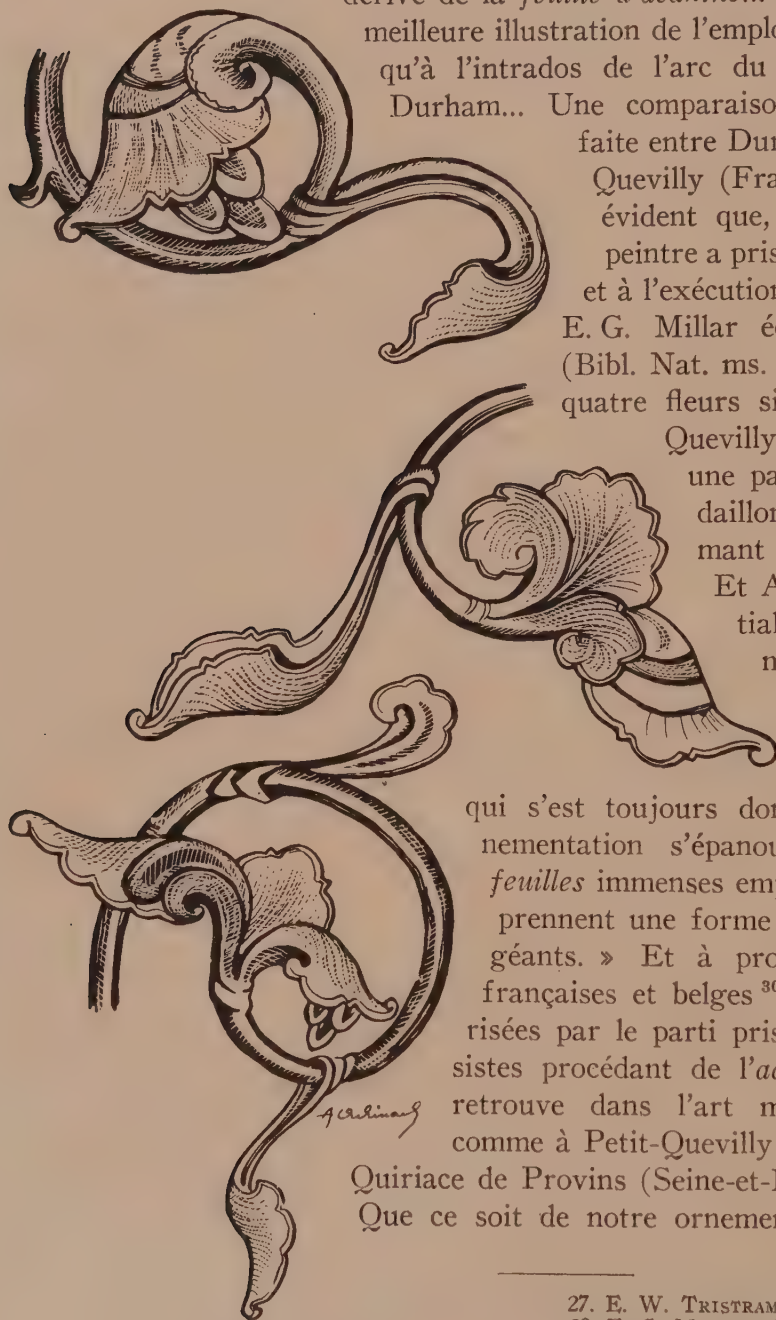


FIG. 13. — Bible de l'Abbaye de Saint-Edmond, à Bury.

27. E. W. TRISTRAM, *Op. cit.*, p. 69.

28. E. G. MILLAR, *Op. cit.*, p. 54.

29. *Histoire de l'Art*, d'ANDRÉ MICHEL, II^e, p. 309.

30. *Histoire de l'Art*, d'ANDRÉ MICHEL, II^e, p. 304.



FIG. 14. — Bible de l'Abbaye de Saint-Edmond, à Bury.

doute : il est seul à décorer l'arc du porche de la cathédrale de Durham; seul à remplir, entre les médaillons, la « page splendide » du psautier de la Bibliothèque Nationale; il prend, avec ses longs pétales dont les extrémités s'accrochent aux rinceaux, l'aspect de quelque poulpe géant; et c'est bien lui qui se voit à la fois à Durham et au Petit-Quevilly ³¹.

Si les historiens d'art désignent cet ornement sous le nom de *feuillage*, c'est parce qu'ils ont, avec raison, reconnu dans les divers éléments qui le composent, des feuilles d'acanthé. On pourrait le définir : une fleur composée de feuilles d'acanthé. Ce sont bien deux feuilles d'acanthé qui dessinent une accolade à la base de la plupart d'entre elles. Ce sont des portions de feuilles d'acanthé qui forment les corolles étagées. Et ce sont des languettes de feuilles d'acanthé qui s'allongent hors du cadre, s'entrelacent dans les rinceaux et se replient sur leur bord.

La feuille d'acanthé jouait déjà un grand rôle dans la décoration des manuscrits an-

glais avant la conquête normande. Les enlumineurs l'avaient empruntée aux œuvres carolingiennes (orfèvrerie, manuscrits, ivoires, etc...) si souvent ornées des feuilles à dents arrondies de l'acanthé molle des Romains. Mais ils l'avaient traitée avec une liberté et une exubérance qu'elle n'avait pas dans l'art carolingien. Elle s'élance hors du cadre des bordures, s'enroule autour de celui-ci, se plie, se retourne, s'achève en volute.

Souvent ses languettes s'enchevêtrent, passent alternativement sur les unes et sous les autres, à la manière des entrelacs carolingiens. Bref, la feuille d'acanthé a pris dans les manuscrits de Winchester (avant la conquête) une telle originalité qu'elle est devenue une des caractéristiques de l'école ³².



FIG. 15. — Bible de la Bibliothèque du Palais Lambeth, Londres. (Détail d'un B orné).

31. Nous parlerons plus loin des fleurs de Saint-Quiriace de Provins.

32. SIR GEORGE WARNER, *The Benedictional of St Aethelwold*, p. XXXVIII.



FIG. 16. — Bible de la Bibliothèque de la Cathédrale de Winchester. (Détail d'une F ornée).

Les exemples abondent. Nous n'en reproduisons qu'un (fig. 20). C'est un détail de la bordure d'une page (folio 81 v°) d'un Sacramentaire dit « Missel » de Robert de Jumièges³³ exécuté au monastère de Winchester au début du XI^e siècle, peut-être entre 1013 et 1017³⁴. Ce manuscrit fut offert par Robert, évêque de Londres, au monastère de Jumièges dont il avait été abbé. Tous les manuscrits de l'école de Winchester sont ornés de telles feuilles, issues de l'acanthé, découpées en languettes, entrelacées, enroulées³⁵.

Il n'est pas surprenant qu'après la conquête l'école anglo-normande ait repris ces feuilles. Mais elle leur a donné à son tour un aspect original en les groupant pour en composer des fleurs. Si bien qu'elles sont devenues sous ce nouvel aspect une des caractéristiques de l'enluminure anglo-normande.

Les historiens d'art n'ont donc pas tort de voir en elles des feuilles d'acanthé. Mais il est indéniable que, groupées comme elles le sont autour d'un centre, elles composent de véritables fleurs. En les voyant, c'est le mot *fleur* qui vient à l'esprit. Nul doute que les miniaturistes en les dessinant n'aient eux-mêmes pensé à des fleurs.

Mais d'où leur est venue l'idée de ces fleurs étranges? Dans quels modèles ont-ils trouvé ce principe de stylisation qui consiste à présenter la fleur suivant sa coupe longitudinale et à lui donner la forme d'une pyramide supportée par une accolade? On dira peut-être qu'ils ont pu créer cela d'eux-mêmes. C'est possible. Pourtant, ces caractères sont si particuliers que, s'ils se trouvaient déjà réunis dans un ornement plus ancien, il serait rationnel de penser que cet ornement les a inspirés, fût-ce même à leur insu.

Or, cet ornement existe. Il existait fort longtemps avant la fleur anglo-normande, et les enlumineurs anglo-normands l'ont certainement connu.

33. Bibliothèque publique de Rouen, MS. Y. 6.

34. E. G. MILLAR, *Op. cit.*, pp. 12-13.

35. *Ibid.*, pl. 9, 12, 13, 14, etc.

C'est la palmette persane, sassanide ou post-sassanide.



La palmette n'a pas été créée par les Perses, mais par les Chaldéo-Assyriens. Neuf siècles avant l'ère chrétienne elle se voit dans l'Arbre sacré que des génies ailés à tête d'aigle aspergent d'eau lustrale³⁶. C'est déjà une fleur stylisée, schématisée, qui semble coupée en deux dans le sens de la hauteur, étalée en éventail, reposant sur une accolade terminée par des volutes (fig. 21).

Aucun ornement, peut-être, ne connut une faveur aussi grande, aussi étendue dans l'espace et dans le temps. La *palmette-fleur*, comme l'appelle J.-J. Marquet de Vasselot³⁷, passa de peuple en peuple et de pays en pays. On la retrouve pendant des siècles dans tous les arts. Elle prend dans chacun un aspect particulier, se pliant aux diverses techniques, aux goûts et aux génies divers.

C'est ainsi qu'elle devint dans l'art perse sassanide (III^e-VI^e siècle), héritier de l'art chaldéo-assyrien à travers l'art perse achéménide qui n'avait pas manqué, lui aussi, de s'en servir³⁸, une palmette évoluée, tantôt simple, tantôt plus ou moins

complexe, mais toujours gardant ses deux caractères d'origine : coupée en deux longitudinalement, et portée sur une accolade à volutes. Toutefois, au lieu de s'arrondir en demi-cercle comme la palmette chaldéo-assyrienne et la palmette achéménide, elle s'élève en pyramide et se distingue ainsi nettement des deux précédentes (fig. 22).

Avec ces trois caractères spécifiques, on la retrouve partout où l'art sassanide se répandit et

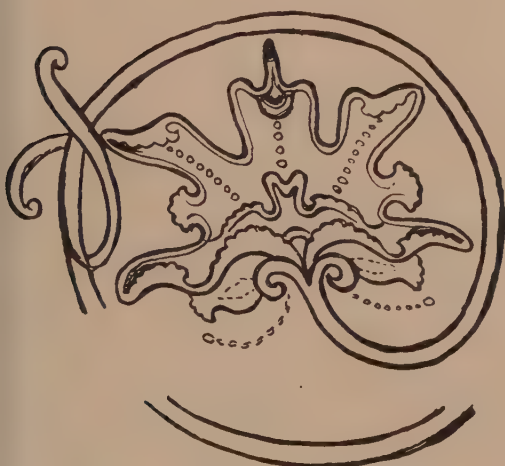


FIG. 17. — Bible de Saint-Bertin.
(Détail d'une lettre ornée).

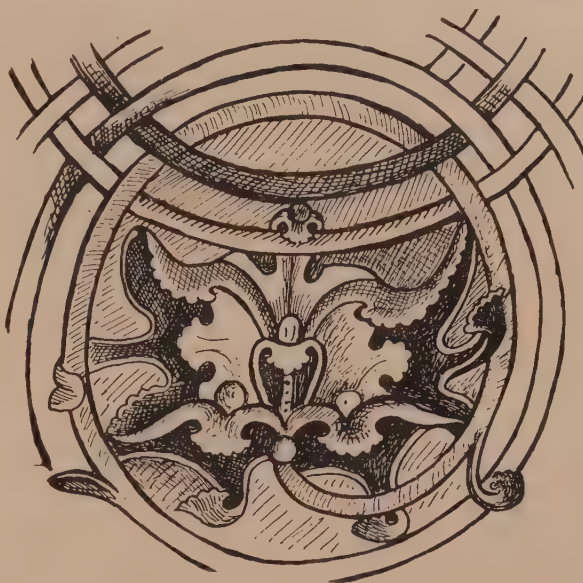


FIG. 18. — Psautier de Westminster. (Détail d'un B orné).

36. Bas-reliefs au Musée du Louvre et au British Museum. Voir DR G. CONTENAU, *Manuel d'Archéologie orientale*, Paris, 1927, t. I, fig. 149. — PERROT et CHAPIEZ, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, 1884, II, fig. 81.

37. *Les Influences orientales*, dans : *Histoire de l'Art*, d'ANDRÉ MICHEL, I¹, p. 403.

38. Notamment dans la décoration des palais royaux, en longs bandeaux de brique émaillée, comme au-dessus et au-dessous de la frise des Archers et de la frise des Lions du palais de Suse (Musée du Louvre).



FIG. 19. — Psautier de la Bibliothèque Nationale,
Ms. lat. 8846.

exerça son influence, jusqu'en Syrie, jusqu'en Egypte dans l'art copte, jusqu'à Byzance, jusqu'en Russie, jusqu'en Chine.

Sa diffusion en Orient et en Occident s'est faite par toutes sortes d'œuvres d'art, surtout par les tissus. Elle était constamment brochée dans le fond des étoffes de soie; elle ornait les médaillons encadrant les motifs figurés; elle formait le *Hom* entre les deux animaux hiératiques (fig. 23).

On sait combien furent recherchés au moyen âge ces magnifiques tissus de soie sassanides ou post-sassanides, byzantins, syriens, coptes, russes, chinois. Si grande était l'admiration des Occidentaux pour ces merveilleuses étoffes que les trouvères les représentaient comme ayant été tissées par les fées³⁹.

Nous n'en possédons plus que de rares spécimens, fragments précieusement conservés dans les trésors des églises et dans les musées. Mais, d'après le témoignage des textes, ces riches tissus étaient au moyen âge répandus dans les pays d'Occident, faisant connaître partout la palmette sassanide et ses variétés, « ces fleurs composées fantastiques qui eurent une influence si étendue sur l'art chinois ainsi que sur celui de Byzance et sur celui du haut moyen âge en Occident »⁴⁰.

Il semble bien, notamment, que

39. Voir, notamment, FRANCISQUE MICHEL, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent pendant le moyen âge*, Paris, 1852, 2 vol.

40. KURT ERDMANN, *Die Kunst Irans zur zeit der Sassaniden*, 1943, p. 76.



FIG. 20. — « Missel » de Robert de Jumièges.
Bibliothèque Publique de Rouen, MS.Y. 6, fol. 81 vo.

vas, aux fleurs anglo-normandes. Les trois caractéristiques essentielles des premières se retrouvent dans les secondes : coupe longitudinale, forme pyramidante, base en accolade. Les moines enlumineurs anglo-normands ont pris la palmette sassanide comme schéma. Ils ont gardé sa composition, sa forme, ses dispositions. Mais ils ont remplacé tous ses éléments par des feuilles d'acanthé. Une *palmette persane habillée de feuilles d'acanthé*, telle semble être la définition de la fleur anglo-normande, exprimant à la fois son aspect et sa double source d'inspiration.

Telles seraient la genèse et l'explication



FIG. 21. — Palmettes chaldéo-assyriennes.

ce soit la vue de ces palmettes-fleurs sassanides et post-sassanides qui ait suggéré aux enlumineurs l'idée de leur fleur étrange.

Le monastère de Cantorbéry possédait, entre autres tissus, une belle étoffe de soie de style post-sassanide qui aurait été exécutée dans le Turkestan chinois au VIII^e ou au IX^e siècle. Sur un fond bleu étaient brochées, en teintes crème et jaune, des palmettes encadrées de rinceaux (fig. 24). Ces palmettes ont certainement attiré l'attention des moines de Cantorbéry car, à une époque antérieure au XIII^e siècle, ils les ont découpées dans l'étoffe pour en faire autant de petits sacs destinés à contenir des sceaux. Et c'est ainsi qu'elles se présentent aujourd'hui dans le trésor de la cathédrale ⁴¹.

Que ce soit à Cantorbéry ou dans d'autres abbayes d'Angleterre possédant de semblables étoffes, de telles palmettes paraissent avoir servi de thème, de cane-

41. *Seal bags in the treasury of the Cathedral Church of Canterbury*, par GERTRUDE ROBINSON et H. URGUHART, dans : "Archaeologia", vol. LXXXIV, 1934, pp. 192-194.



FIG. 22. — Palmettes persanes de type sassanide, tissus de soie provenant de Touen-Houang, Turkestan chinois. — Musée Guimet, Paris.

des fleurs merveilleuses du Petit-Quevilly.

Ces fleurs, à quelle époque se sont-elles épanouies aux voûtes de la chapelle?

Il ne faut pas oublier que dans ces voûtes elles font partie d'un ensemble

décoratif composé de rinceaux et de médaillons encadrant des scènes. Ce système d'ornementation, qui se voit dès la première moitié du XII^e siècle dans la miniature, « semble avoir été appliqué à des voûtes pour la première fois vers le milieu du XII^e siècle », écrit l'auteur de *English medieval wall painting*, « et a connu la vogue pendant un court laps de temps, surtout vers la fin du XII^e siècle »⁴².

Quant aux fleurs elles-mêmes, d'abord simples, elles ont évolué au cours du XII^e siècle vers la complication et la richesse, et ont atteint, nous l'avons vu, le point culminant de ce développement à la fin du XII^e siècle et au début du XIII^e.

Ce serait donc vers cette époque qu'auraient été peintes, dans leurs rinceaux, les fleurs somptueuses du Petit-Quevilly.

Mais il faut considérer aussi les scènes représentées dans les médaillons, car il est certain qu'elles ont été exécutées en même temps que les rinceaux et les fleurs.

Contemple-t-on *la Fuite en Egypte*, si vivante et si gracieuse (fig. 25), ou *les Rois mages devant la Vierge en majesté* (fig. 26), ou toute autre scène, on est frappé de leur double caractère, roman et gothique. Les plis des vêtements sont traités pour la plupart selon des formules romanes. Ainsi la robe de la Vierge, dans *la Fuite en Egypte*, forme un éventail bien régulier de gros plis ronds. Partout au bas des vêtements les plis s'ouvrent en triangles conventionnels. Les attitudes sont souvent contournées comme dans l'art roman : celles des anges qui descendent du ciel, du roi mage qui s'agenouille devant l'Enfant Jésus, de saint Joseph conduisant l'âne et se retournant vers la Vierge. Dans les chevelures et les barbes se retrouvent les conventions de la fin de l'époque romane : festons réguliers sur le front, lon-



FIG. 23. — Palmette persane post-sassanide, tissu byzantin « aux éléphants » trouvé dans la chasse de Charlemagne à Aix-la-Chapelle.

42. E. W. TRISTRAM, *Op. cit.*, p. 104.

gues mèches des moustaches décrivant presque un cercle autour de la bouche, puis se mêlant aux mèches de la barbe pour descendre en longue pointe sur la poitrine.

D'autre part, le sens de la réalité, l'observation directe de la nature, l'esprit gothique, se manifestent dans le dessin des personnages et des animaux, dans les proportions justes, dans les draperies apaisées. Bref, l'œuvre appartient nettement au style de transition du roman au gothique. Elle évoque les sculptures de Senlis et de Laon (1180-1190), les peintures de Charlieu et de Montmorillon (fin du XII^e siècle).

Mais c'est plutôt dans l'art de la miniature qu'il faut chercher des rapprochements. Car les peintures du Petit-Quevilly, par la délicatesse de leur exécution et les raffinements de leur style, sont des miniatures agrandies. Or, ce sont les miniatures anglo-normandes de la fin du XII^e siècle qui présentent le plus d'analogies avec elles. Pendant la seconde moitié du XII^e siècle, écrit le Dr Haseloff dans *l'Histoire de l'Art*, d'André Michel⁴³ et, après lui, E. G. Millar⁴⁴, la miniature anglaise « se rapproche de l'art gothique » : les proportions sont plus justes, il y a plus de largeur et d'ampleur dans le sentiment du modelé, on recherche l'élégance des silhouettes et la délicatesse de l'exécution. Et ces deux auteurs citent le psautier de Westminster au British Museum comme l'exemple le plus représentatif de ce style. Or, les cinq miniatures à pleine page que contient ce manuscrit⁴⁵ ont une certaine parenté avec les peintures du Petit-Quevilly. Même galbe arrondi des visages féminins, même style apaisé des draperies avec survivance de formules romanes. La Vierge en majesté du psautier n'est pas très différente de celle du Petit-Quevilly. Et c'est précisément dans ce psautier que se trouve le *B* orné de quatre fleurs si proches de nos fleurs normandes (fig. 18). Il est vrai qu'il y a dans les figures du Petit-Quevilly plus de mouvement et plus de grâce : c'est le propre du talent de l'artiste. Mais les deux œuvres doivent être de la même famille et du même temps. La famille du manuscrit, c'est la miniature anglo-normande ; le temps, c'est la fin du XII^e siècle.

Reste encore à interroger l'histoire du costume. Ce dernier témoignage non seulement corrobore les précédents, mais donne des précisions plus grandes⁴⁶. Les robes très longues des rois mages, à manches collantes, et la robe au-dessus du genou de saint Joseph (costume de voyage ou costume populaire) ne se voient plus après 1190. Les tissus à grands carreaux et à médaillons, de provenance orientale, se portèrent pendant tout le XII^e siècle. Les chevelures et les barbes



FIG. 24. — Palmette persane post-sassanide, tissu de soie provenant du Turkestan chinois, VIII^e ou IX^e siècle. Trésor de la cathédrale de Cantorbéry, Angleterre.

43. Tome II¹, p. 345.

44. E. G. MILLAR, *Op. cit.*, pp. 49-50.

45. *Ibid.*, pl. 62 et 63.

46. Tous les renseignements relatifs au costume que nous donnons ici nous ont été très aimablement fournis par Mlle Michèle Beaulieu, assistante au musée du Louvre, qui prépare un ouvrage sur l'histoire du costume.



FIG. 25. — La Fuite en Egypte, peinture de la voûte.
Chapelle du Petit-Quevilly. (Photo. Hurault).

en longues mèches, nettement séparées au moyen de fils enroulés autour de chacune, furent à la mode jusqu'en 1190; après cette date, les personnages civils furent représentés imberbes. Enfin, les souliers à longues pointes effilées, dits *souliers à pigaches*, que portent les rois mages et saint Joseph, eurent une vogue de courte durée, entre 1175 et 1185 ou 1190 au plus tard⁴⁷. Il y eut donc dans l'histoire du costume une coupure très nette vers 1190, et tous les détails de l'habillement des personnages du Petit-Quevilly appartiennent à la période qui précède cette date.

Peut-être objectera-t-on que l'artiste a pu travailler *après* 1190 en prenant modèle sur des miniatures ou des cartons exécutés *avant* cette date. Il paraît insoutenable que l'auteur des peintures du Petit-Quevilly, remarquable dessinateur et décorateur, n'ait fait que copier des modèles. Et puis, peut-on admettre qu'en un temps où il était d'usage de représenter les personnages sacrés comme des contemporains vivants, l'artiste du Petit-Quevilly ait reproduit, d'après des modèles vieux de dix ou vingt ans, des formes de costumes et de chaussures délaissées qui devaient alors paraître ridicules? Un détail archaïque peut être conservé, parfois même en vertu de quelque tradition⁴⁸. Mais il n'est pas possible que l'archaïsme s'étende à tous les costumes et à tous les détails.

Telle est la conclusion à laquelle nous conduisent toutes les considérations d'histoire, de style et de modes : les peintures du Petit-Quevilly seraient de peu antérieures à 1190.

Les archives ne disent rien de leur date d'exécution. Toutefois, elles donnent un renseignement qui ne manque pas d'intérêt : elles nous apprennent qu'en 1183, le roi

47. Le curieux chapeau de saint Joseph, surmonté d'une boule, se voit fréquemment dans les miniatures anglo-normandes de la fin du XII^e siècle.

48. Par exemple, dans la *Visitation*, le bliaud d'Elisabeth est beaucoup plus court que son chainse. Il en est presque toujours ainsi dans l'art du XII^e siècle. Or, cette mode datait du XI^e siècle et n'était plus pratiquée au XII^e.

Henri II Plantagenet « à qui de nombreuses adversités semblaient n'avoir laissé d'autre passion que celle des fondations pieuses », disposa de son manoir royal de Quevilly en faveur d'une communauté de jeunes filles nobles atteintes de la lèpre⁴⁹.

On peut se demander si les peintures de la chapelle n'auraient pas été exécutées à l'occasion de cette fondation. Le roi d'Angleterre-duc de Normandie, Henri II, aurait lui-même commandé ce travail afin de donner à l'intérieur de la chapelle un aspect moins austère en mettant sous les yeux des jeunes filles malades qui allaient venir prier sous ces voûtes de charmantes peintures évoquant les scènes gracieuses de l'Enfance de Jésus parmi des rinceaux et des fleurs.

C'est là une hypothèse vraisemblable et qui concorde bien avec les dates suggérées par l'observation de la flore et des figures. Les voûtes de la chapelle du Petit-Quevilly auraient été peintes dans les quinze dernières années du XII^e siècle, peut-être entre 1183 et 1190 environ.

✱

Il y eut peut-être en Normandie au moyen âge d'autres voûtes ornées de rinceaux et de fleurs. Il y en eut peut-être ailleurs en France. Dans une chapelle de l'église Saint-Quiriace de Provins, des fleurs charmantes avaient été peintes au cours de la seconde moitié du XII^e siècle. Elles ont disparu. Mais nous les con-

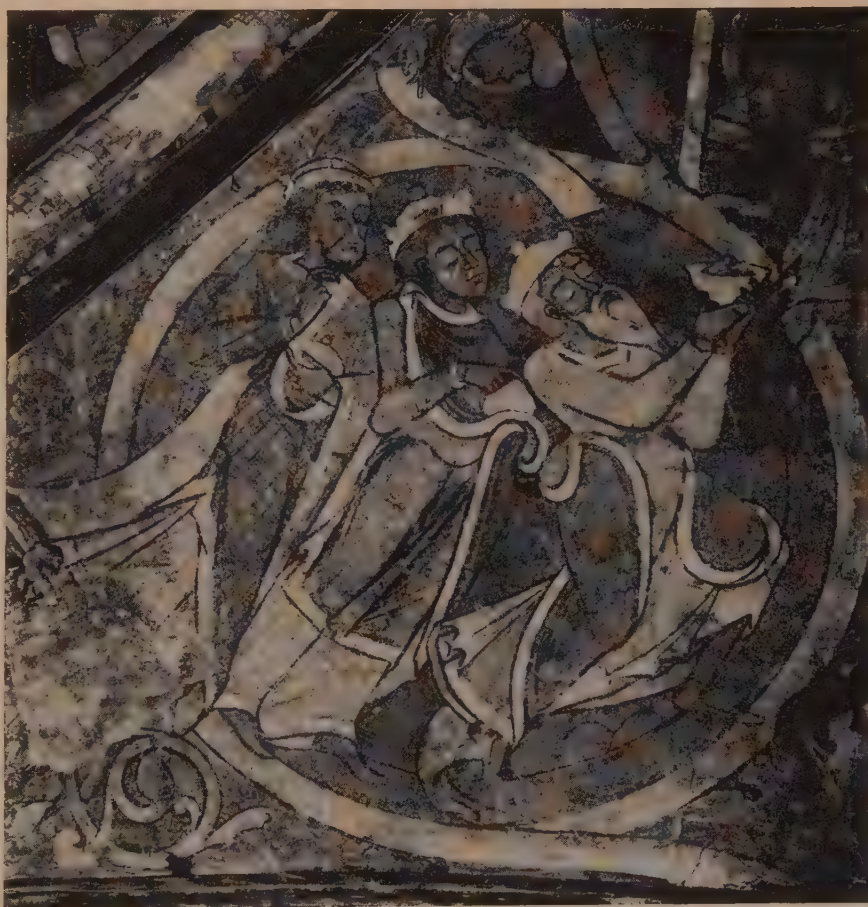


FIG. 26. — Les rois mages offrant leurs présents, peinture de la voûte. Chapelle du Petit-Quevilly. (Photo. Hurault).

49. AUGUSTE LE PRÉVOST, *Notice sur les deux Quevilly et sur le prieuré de Saint-Julien près de Rouen*, dans : "Revue de Normandie", 1863, t. II, p. 839, d'après *Monasticum anglicanum*, t. II, *Coenobia gallicana*, p. 1013.

naïssons par les relevés à l'aquarelle de A. Denuelle (1868). Elles présentent certaines ressemblances avec les fleurs du Petit-Quevilly, mais en diffèrent aussi sensiblement (fig. 27 et 28).

Au logis abbatial de Moissac (Tarn-et-Garonne) un *Arbre de Jessé* peint sur mur est formé de rinceaux dont les fleurs rappellent aussi nos fleurs normandes (fig. 29). Il est probable que ce genre de

décoration, qui s'adaptait facilement à toute surface, fut souvent appliqué par les peintres. On en trouve encore un exemple à la fin du XIII^e siècle en Espagne, au cœur de la Castille. La voûte de la salle capitulaire du monastère de Sigena était, avant l'incendie de 1936, entièrement couverte de rinceaux et de fleurs. Et ces fleurs, quoique très originales, ont une lointaine parenté avec les fleurs anglo-normandes (fig. 30)⁵⁰.

Dans les vitraux du XII^e siècle, ce type de fleur ne se voit que rarement. Il eût été impossible de l'emprisonner dans le cadre étroit des bordures où, au contraire, la palmette romane et ses dérivés convenaient à merveille. Peut-être les fleurs des *Arbres de Jessé* des vitraux de Saint-Denis et de Chartres doivent-elles quelque chose à la fleur anglo-normande? Elles semblent plutôt dériver directement de la pal-

mette romane. D'ailleurs, au moment où furent exécutés ces vitraux, la fleur des manuscrits anglo-normands n'était peut-être pas encore connue.

Par contre, on la voit dans les fonds des vitraux chartrains du XIII^e siècle, avec, parfois, un fruit pendant au bord d'une feuille, détail significatif. Elle fait alors partie de tout un ensemble décoratif



FIG. 28. — Peintures murales détruites. — Eglise Saint-Quiriace de Provins.

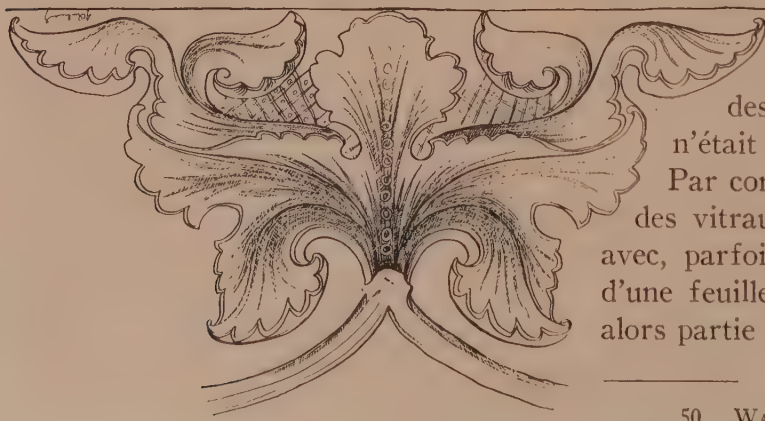


FIG. 27. — Peintures murales détruites.
Eglise Saint-Quiriace de Provins.

50. WALTER WILLIAM SPENCER COOK et JOSÉ GUDIOL RICART, *Ars hispaniae, Pintura e imagineria romanicas*, Madrid, 6^e vol., fig. 96 et 99.

où l'on retrouve des rinceaux et des médaillons encadrant les scènes, comme au vitrail de la *Légende de saint Eustache*, dans le bas-côté nord de la cathédrale.

S'il fallait, à cette fleur compliquée, beaucoup de place, il lui fallait aussi des couleurs. Ses nombreux pétales ne pouvaient se détacher les uns des autres que par des teintes diverses. Telle est certainement la raison pour laquelle on ne la voit jamais dans la sculpture. Dans les portails de la seconde moitié du XII^e siècle, à Rouen, à Bourges, à Mantes, à Sens, à Paris et ailleurs, sur les faces des trumeaux, aux piédroits, aux linteaux, partout où la place s'offrait, courent de beaux rinceaux, soit de type oriental à petites feuilles digitées, soit de type antique à larges feuilles d'acanthé. Mais les fleurs qui les ornent souvent sont de celles qui convenaient à la technique de la sculpture : jamais la fleur anglo-normande n'y apparaît.

Vouée par sa complexité aux arts de la couleur, enluminure, peinture murale, vitrail, elle passa aussi dans le répertoire décoratif des émailleurs. On l'y trouve même très précocement, à une époque où elle était encore peu connue, dès le troisième quart du XII^e siècle. Elle fleurissait alors dans beaucoup de manuscrits anglo-normands. Comment s'étonnerait-on de la voir soudain, transportée certainement par l'un de ces beaux ouvrages, dans cette région de Limoges qui était passée en 1152 sous la suzeraineté de Henri II Plantagenet par suite de son mariage avec Aliénor d'Aquitaine? Splendide, elle orne les rinceaux de la châsse de la cathédrale d'Apt (Vaucluse), « spécimen presque unique, écrivait J.-J. Marquet de Vasselot, d'un décor qui constitue, par sa stylisation puissante et par son éclat, l'un des plus admirables morceaux décoratifs dont l'émaillerie limousine puisse se glorifier »⁵¹ (fig. de la couverture).



FIG. 29. — Peintures murales. — Logis abbatial de Moissac, Tarn-et-Garonne.
(Photo. Hurault)

Des fleurs se rencontrent donc, au XII^e et au XIII^e siècle, dans la peinture murale et dans d'autres arts, ressemblant plus ou moins aux fleurs anglo-normandes.

51. *Les Crosses limousines du XIII^e siècle*, Paris, Didot, 1941, p. 142. D'autre part, MARQUET DE VASSELLOT date cette châsse du troisième quart du XII^e siècle (*Histoire de l'Art*, d'ANDRÉ MICHEL, II², p. 944).



FIG. 30. — Peintures murales. — Salle capitulaire du monastère de Sigüenza, Espagne.

Mais celles du Petit-Quevilly les surpassent toutes, même les plus belles, en noblesse et en opulence. Fleurs vraiment royales, dignes d'orner les voûtes d'un sanctuaire, d'encadrer les scènes de l'Enfance de Jésus, et d'évoquer — peut-être ont-elles été peintes ici avec cette intention — la pensée charmante de saint Bernard relative à l'Enfant Jésus : « La fleur a voulu naître d'une fleur, dans une fleur, au temps des fleurs »⁵². Cette noblesse, c'est à leur lointaine origine qu'elles la doivent. Elles sont nées en Orient, dans l'art sassanide, « art héraldique tourné vers la stylisation ornementale, tendance héritée de la vieille décoration chaldéo-assyrienne, et que renforçait encore le goût du mazdéisme pour l'abstraction et la sécheresse des formules »⁵³. La palmette sassanide, emblème de l'Arbre de Vie ou d'Immortalité, avait la grandeur et la majesté d'une fleur « héraldique ». Elle en avait aussi le caractère abstrait et comme desséché.

Inspirées de cette antique palmette dont elles gardent la stylisation puissante, les fleurs des manuscrits anglo-normands sont aussi des fleurs héraldiques, nobles et majestueuses. Mais elles ne sont plus ni abstraites ni desséchées. En les habillant de feuilles d'acanthé les enlumineurs du XII^e siècle leur ont donné l'apparence du relief, du mouvement, de la vie. Et le maître du Petit-Quevilly a su rendre ces fleurs plus vivantes encore, en leur gardant pourtant leur noblesse héraldique.

Ainsi, comme tout ici-bas, ces fleurs ornementales ne sont devenues parfaites qu'à la suite d'une longue évolution. Avant d'éclorre dans toute leur beauté aux voûtes normandes, elles ont été maintes fois reprises, pendant des siècles, par des artistes divers qui les ont modifiées suivant les tendances particulières de leur génie. Composées de formes et d'éléments puisés dans les arts antérieurs, d'Orient et d'Occident, ne devant rien à l'observation directe de la nature, elles sont dans la peinture murale, à l'époque de transition du roman au gothique, des fleurs encore purement romanes, magnifiquement décoratives.

DENISE JALABERT.

52. EMILE MALE, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, 1902, p. 286.

53. René GROUSSET, *Les Civilisations de l'Orient*, I, *L'Orient*, p. 140.

A NEWLY DISCOVERED BOOK OF HOURS

BY THE MASTER OF
THE DUKE OF BEDFORD



FIG. 1. — THE MASTER OF THE DUKE OF BEDFORD. — The Annunciation, fol. 27 of the Book of Hours. — National Library, Vienna.

ONE of the most interesting of the recent acquisitions of the Austrian National Library in the last two decades is a manuscript (Ser. Nov. 2614) which was taken over in 1936 from the Museum of Art History in Vienna. This codex, a masterpiece of French book illumination, belonged to the so-called "Ambras Collection" which in its essential parts goes back to Archduke Ferdinand of Tyrol (1529-1595), the brother of Emperor Maximilian II.

The Ambras Collection of books and manuscripts was so large that Ferdinand had to appoint the Dutchman, Gerard van Roo, as his librarian. It is impossible to say whether our manuscript was purchased for the Ambras Collection by this Prince or only by one of his successors. However, since we hear

only occasionally of new acquisitions after the death of Ferdinand, it seems likely that our Book of Hours formed part of the oldest stock. After the extinction of the Tyrolean male line with the death of Archduke Leopold in 1663, the Tyrol and Vorarlberg were again united with the other Austrian countries. In the very same year, Emperor Leopold I and his librarian, Peter Lambeck¹, came to Ambras. They took 583 volumes of manuscripts and 5880 printed books with them to Vienna. The remainder of the art treasures came into the Imperial collection in 1806. We do not know whether there were still any manuscripts among them. Our manuscript was handed over together with the complete Ambras possessions to the Museum of Art History, where it remained until 1936. In that year, on the occasion of an exchange of works of art, it was transferred to the collection of manuscripts of the National Library which now counts it among its most beautiful possessions.

Unfortunately, we cannot show who owned the manuscript before it became part of the Ambras Collection. It is listed summarily with two other French manuscripts as No. 20-22 in the Catalogue of the Ambras Treasures which was published in 1819². Before discussing the artistic qualities of this important work, I should like to describe its external features.

BINDING : Buckskin of the XV Century with simple blind tooling on both covers. **FRAMES** with diagonal pattern.

On the inner side of the cover appears a small label with the Ambras signature of the Vienna Museum of Art History and the number 4994. On the back, a label with the old Ambras signature, 122.G.14.

Number of leaves : 201.

Fine French Parchment.

SIZE : 220 × 160 mm.

WRITING : regular Gothic minuscules.

The **HEADINGS** in red, the calendar in red, blue, and gold.

TEXT : corresponds essentially to the type of Books of Hours of the first half of the XV Century.

| | |
|-----------------------|--|
| Fol. 1. — Fol. 12vo. | Calendar with particular preference for saints venerated in Northern France. |
| Fol. 13. — Fol. 26vo. | Gospel Periscopes and Prayer to the Virgin. |
| Fol. 26vo. | Blank. |
| Fol. 27. — Fol. 94. | Office of the Virgin. |
| Fol. 94vo. | Blank. |

1. PETRUS LAMBECK, *Commentariorum de Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi*, Lib. 2, Vindobonae, 1669, p. 743.

2. ALOIS PRIMISSER, *Die kaiserlich-königliche Ambras-Sammlung*, Vienna, 1819, p. 263.

| | |
|-----------------------|---|
| Fol. 95. — Fol. 114. | Psalms of Penance and Litany. |
| Fol. 114vo. — 120. | Small Office of the Holy Cross. |
| Fol. 121. — 126vo. | Small Office of the Holy Ghost. |
| Fol. 127. — Fol. 136. | <i>Seven Joys and Seven Sorrows of the Virgin.</i> |
| Fol. 136vo. — 182vo. | Office of the Dead. |
| Fol. 183. — Fol. 200. | Suffrages. |
| Fol. 200vo. | Blank. |
| Fol. 201. — 201vo. | Later pasted in; prayers written in a XVI Century hand. |

The Calendar, the *Seven Joys and Seven Sorrows of the Virgin*, are in French, the rest in Latin.

The artistic decor consists of 15 miniatures, 396 marginal decorations and numerous initials in different sizes. It is naturally the large miniatures that demand our chief interest. They, too, correspond in their content to the customary scenes in Books of Hours of the first half of the XV Century.

| | |
|-------------|--|
| Fol. 27. | <i>Annunciation.</i> |
| Fol. 51vo. | <i>Visitation.</i> |
| Fol. 63. | <i>Nativity.</i> |
| Fol. 69. | <i>Annunciation to the Shepherds.</i> |
| Fol. 73vo. | <i>Adoration of the Magi.</i> |
| Fol. 77vo. | <i>Presentation in the Temple.</i> |
| Fol. 82. | <i>Flight into Egypt.</i> |
| Fol. 89. | <i>Coronation of the Virgin.</i> |
| Fol. 95. | <i>An Angel appears to King David.</i> |
| Fol. 114vo. | <i>Crucifixion of Christ.</i> |
| Fol. 121. | <i>Pentacost.</i> |
| Fol. 127. | <i>Virgin with Child and two angels.</i> |
| Fol. 133. | <i>Last Judgment.</i> |
| Fol. 136vo. | <i>Mass for the Dead.</i> |
| Fol. 182vo. | <i>Trinity.</i> |

The miniatures have an average size of 100 × 70 mm. The *Trinity* of fol. 182vo. which serves as the end of the text alone is 70 × 62 mm.

The miniatures are overwhelming masterpieces of book illumination which can be attributed with certainty to the Master of the Duke of Bedford. This is especially true of fol. 27, 51vo., 69, 73vo., 77vo., 89, 95, 121, 127, 133, 136vo. and 182vo. The remainder are workshop pieces, and one can distinguish among them at least two different hands.

The preserved work of the Bedford Master, the greatest of the French miniaturists of the first half of the XV Century, has been collected and discussed critic-

ally by modern scholarship in the last decade³. As a starting point we have the Book of Hours which was written in 1423 for Duke John of Bedford and which is preserved today as "additional manuscript 1885" in the British Museum, in London. Also, the *Bréviaire* of Salisbury, in the Bibliothèque Nationale, in Paris (Ms. lat. 17294) and a Book of Hours in the Austrian National Library, in Vienna (Cod. 1855). To these must be added a scene of the *Annunciation* in Cod. 1840, of this library, which is particularly characteristic of the art of the Master. The more recent attributions will have to remain outside this discussion because their content is different from that of the Books of Hours, and because they belong to a different stylistic phase of the artist⁴.

Even if we do not know the name of this outstanding artist, he nevertheless appears in his works as a clear-cut personality.

He emerged beyond doubt from the school of Parisian miniaturists of around 1400, but more than any other French painter of this time, he worked in the lines of the new naturalism. Although there is unmistakably some contact with masters like André Beauneveu or Jacquemart de Hesdin who came from Flanders or Northern France, we cannot overlook that he was particularly influenced by the Brothers of Limburg. He is connected with these men by the expressive force of the heads of his figures, by the vivacity of his bodies, the sculptural modeling and balance of spacial composition. Another quality is hard to define, but always felt, namely the poetic and supernatural charm which overlays the tangible and purely material. A comparison of scenes in our Book of Hours with similar representations in the authentic manuscripts of the Master should prove that the cod. ser. nov. 2614 is also by the hand of this Master.

Perhaps the most characteristic scene is the *Annunciation* on fol. 27 in our codex (fig. 1). The Virgin kneels in a Gothic interior below a baldachin and in front of a praying-desk. In back of her, an angel pulls away the curtain of the baldachin while the archangel kneels in front of her with crossed arms. The first words of his message are inscribed on a scroll. Above him we see a bust of God the Father, surrounded by a circle of cherubins. The scene is a room with Gothic windows, a vault, and tile floor with perspectivic design. The *Annunciation* in Cod. 1855, fol. 25vo., shows a more elaborate architecture, but it has, just as our

3. Recent literature : *British Museum, Reproductions from Illuminated Manuscripts*, London, 1925, Ser. III, p. 12, pl. 32-34. — *Schools of Illumination, Reproductions from Manuscripts in the British Museum*, London, 1930, Part VI, p. 9 f, pl. 8-9. — ANDRÉ BLUM et PHILIPPE LAUER, *La Miniature française aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1930, p. 15, pl. 3-5. — V. LEROQUAIS, *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris, 1934, vol. 3, p. 271 ff, pl. 54-65. — HERMANN JULIUS HERMANN, *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich*, Leipzig, 1938, Vol. 7, Part 3, p. 129 ff and 142 ff, pl. 39, 41-54. — GRETE RING, *Primitifs français*, in : "Gazette des Beaux-Arts", Paris, 1938, 80^e année, 6^e période, T. 19, pp. 149 ff. — ERNST TRENKLER, *Les Principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Vienne*, P. III : *Manuscrits français*, in : "Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures", Paris, 1938, 21^e année, pp. 22 ff, pl. IV a. — ERNST TRENKLER, *Livre d'heures*, in : *Handschrift 1855 der Oesterreichischen Nationalbibliothek*, Vienna, 1948. — GRETE RING, *A century of French Painting, 1400-1500*, London (1949), pp. 201 f.

4. See the article by GRETE RING, *Primitifs français*, quoted above.



FIG. 2. — THE MASTER OF THE DUKE OF BEDFORD. — The Visitation, fol. 51 vo. of the Book of Hours.
National Library, Vienna.

manuscript, the motif of an angel who pulls away the curtain, underlining thereby the depth of space.

The most cogent proof of the authenticity of the execution of these miniatures by the Bedford Master is found in the identical treatment of the figures. The Virgin always shows the same type of oval face with high forehead, thin eyebrows and a small mouth. The shoulders are narrow and sloping. Particularly characteristic for our Master are the long fingers with clearly isolated thumbs. The Virgin in the *Annunciation* in the *Bréviaire* of Salisbury, fol. 440, shows the identical characteristics of this type of Virgin created by our artist. Even more significant for the identity of our master is the figure of the archangel. He always has the same features, with small eyes, small mouth, broad nose, and barely indicated eyebrows. The neck is short, and the figure appears squat. The blond hair is ample and rolled in at the back. The border of his ornate dalmatic is richly decorated.

Nor should we overlook the identity of the colors. The mantle of the Virgin is always in the same shade of light blue, and the cushion on which she is kneeling has the same vermilion red in all three *Annunciation* scenes in Vienna. The madder of the angel's dalmatic is the same in cod. ser. nov. 2614 as in 1855. Unmistakably by the same hand is the modeling of the faces. The base is a delicate flesh color, into which are painted the shadows in a light gray, while a dark pink tone is added on the cheeks. Precise outlines are completely absent. We find also other colors, particularly orange, ultramarine, cobalt blue, grass green, brown, violet, and white, with proper variation, of course, but in the same shadings as appear in the known works of the Bedford Master.

The other miniatures also permit a similar demonstration. If we compare the *Visitation* scene of our Codex, fol. 51vo. (fig. 2), with that in Cod. 1855, fol. 48vo., we find far-reaching parallelism in the rendering of space, with a view of city and mountain in the background. Particularly characteristic is the minute treatment of the ground which is covered with grass and flowers. The meadow is rendered by alternating light and dark tones which are painted in horizontal strokes. The individual tufts of grass are in light green and yellow and the flowers are indicated with white and red dots. The identity of this technique in all manuscripts of the Bedford Master is so evident that it is impossible to assume a difference of hands. I should like to point out also the figure of St. Joseph in the *Visitation*, with the divided beard, so characteristic of the Bedford Master. We find this feature very often, particularly in Cod. 1855, in the figure of Joseph, from the *Adoration of the Magi*, fol. 70vo., the *Flight into Egypt*, fol. 80vo., and the High Priest in the *Presentation at the Temple*, fol. 75vo. It is done in such a way that white and dark gray lines are drawn with exceedingly delicate strokes of the brush on a gray ground.

Particularly revealing also is a comparison of the *Annunciation to the Shepherds* from our Codex, fol. 69 (fig. 3), and the same subject in Cod. 1855, fol. 65vo.

Even though the latter has a more elaborate figural apparatus with shepherds and their flock, and a greater depth, there is so much similarity in the attitudes and types of figures that it must have been the same master who did both. The shepherd at the right in both miniatures has the left foot withdrawn and supports himself on the right. In a similar way, he protects his face with the right hand, from the rays that issue from the descending angel. A peculiar coloristic feature of the beardless shepherd is the appearance of a gray-green color on the face. This causes the impression of his being unshaven, which is a particularly significant experiment for the early naturalism of the XV Century. The angels, too, in both examples, show such close analogy, as for instance, in the foreshortening of the right half of their faces, the modeling of their hair and the use of both arms in holding the scroll, that one could almost talk of copies in certain sections of the pictures.

For a comparison of types, I should refer particularly to the *Presentation in the Temple*, fol. 77vo. The Virgin is the image of the one in the same scene of Cod. 1855, fol. 75vo. The lowered eyelids and the broadening nose correspond to each other entirely. The servant behind the Virgin in each resembles the other as one egg does another. In both cases she carries a basket with pigeons in her right hand and a burning candle in her left. Finally, I should like to compare *David and the Angel* on fol. 95 of our manuscript with the same subject on fol. 153vo. in Cod. 1855. In comparing the upper part alone of the miniature

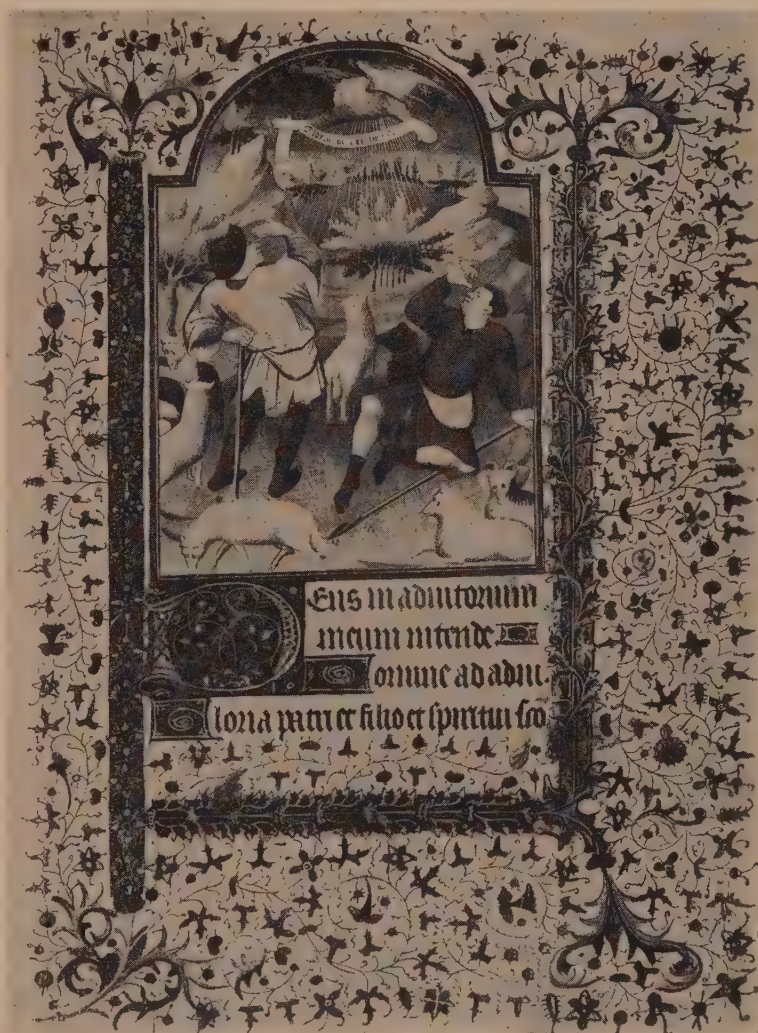


FIG. 3. — THE MASTER OF THE DUKE OF BEDFORD. — The Annunciation to the Shepherds, fol. 69 of the Book of Hours. — National Library, Vienna.

of Cod. 1855 (the lower part shows a different scene from David's life), one can see two almost identical compositions. David carries the same madder ermine-lined mantle. His golden harp has the same shape, and the landscape in the background shows the same structure and the same details of vegetation. One could adduce arguments from other miniatures which, however, would only lead to the same result, namely, that our Book of Hours is in its chief parts the personal work of the Master of the Duke of Bedford. It is, of course, not unexpected that not all the miniatures were done by the Master himself. Surely, the rendering of the *Nativity* (fol. 63), where the figures are stiff and their movements clumsy, is the work of an assistant. The landscape with its two hills in the background is done without imagination and is rather poor. The poetic mood of all the pictures of the Bedford Master has given way to a prosaic craftsman's routine. The colors have been chosen without attention and oppose each other in sharp unmitigated contrasts.

A transitional position is occupied by the *Flight into Egypt* (fol. 82). While it was designed beyond doubt by the Master himself, its execution lacks the personal traits of the artist. Mary's features are coarse, the position of Joseph's legs remains unclear, and the landscape lacks depth of space. The painter of this miniature is clearly still attached to the style of the XIV Century and remains uncomprehending with regard to the naturalism of our Master. The *Crucifixion of Christ* (fol. 114vo) must equally be considered a product of the workshop. Anyone who looks at the dramatic *Crucifixion* in Cod. 1855, fol. 137vo., must feel all the more the lack of temperament and the lameness of the composition of our scene. The sky is a flat blue plain covered with stars in a geometric order. In the original works of the Master, the sky gets lighter toward the horizon and the dark blue turns into a light blue and into a faint gray-blue in keeping with an independent observation of nature.

The marginal decorations and the initials must finally also be considered as works of the atelier. The margins consist of spiraled rinceaux, gold, thorny leaves and motley colored blossoms. A gold and blue border divides the text from the rinceaux and from it emerges, above and below, colorful spiraled rinceaux of acanthus. The initials are uniform, blue or red majuscles on gold ground, or golden ones on blue or madder ground. Within, there are feathery rinceaux in white on blue or red ground.

Despite the unusual inequality of the artistic decor, the twelve genuine miniatures of the Bedford Master, probably done, like the other chief works of this artist, in the 1420's, enhance in a magnificent manner our knowledge of the activity of this miniaturist. Thanks to a fortunate accident, the National Library of Austria, already rich in works of the Bedford Master, has thus received another work by him which in major part must be considered the work of his own hand.

ERNST TRENKLER.

LA
RÉSURRECTION DU CHRIST

PAR
PIERO DELLA FRANCESCA

ESSAI D'INTERPRÉTATION

DANS l'austère petit Palais Communal de Borgo San Sepolcro, appelé autrefois le Palais des Conservateurs, on voit sur le mur principal de la Salle des Conservateurs, face à l'entrée, la célèbre fresque représentant la *Résurrection du Christ*, par Piero della Francesca (fig. 1)¹.

1. La date de la fresque de Borgo San Sepolcro n'est pas connue. D'après LONGHI, *Piero della Francesca*, Milan [1942], p. 79, *pare ben unirsi, anzi di qualche poco procedere allo stile aretino più maturo*, c'est-à-dire vers 1459. D'après CLARK, *Piero della Francesca*, Londres, 1951, p. 207, la fresque aurait été exécutée à l'époque « des dernières scènes du mur oriental d'Arezzo, surtout celles de la *Découverte* et de la *Preuve* : ce qui la date de 1463 environ ».

Cette fresque n'occupe plus aujourd'hui au Palais communal l'emplacement pour lequel elle avait été

Le choix du sujet était très approprié à ce lieu. San Sepolcro fut fondé en 934 par deux pèlerins qui ramenèrent de Jérusalem des reliques du Saint-Sépulcre et élevèrent un oratoire pour les y conserver. La ville se développa par la suite autour de cet oratoire. C'est ainsi qu'un rapport très étroit a toujours lié Borgo San Sepolcro au Christ ressuscité qui devint le patron et le protecteur de la ville. Plus tard, à partir de 1571, le sceau et l'étendard de la ville ont porté l'insigne du Christ Ressuscité².

Il s'ensuit qu'en recevant la commande de cette fresque, Piero della Francesca devait non seulement représenter l'épisode biblique de la Résurrection mais en même temps créer une image du Dieu local et du Patron de la ville.

Un type iconographique particulier du Christ ressuscité, en tant que patron de la ville, semble avoir existé à Borgo San Sepolcro, type légèrement différent de celui couramment employé au XIV^e siècle en Italie. Il nous en reste au moins un exemple, à savoir le polyptyque siennois avec la *Résurrection* au centre, œuvre de la seconde moitié du XIV^e siècle, qui se trouvait autrefois à Santa Chiara de Borgo San Sepolcro et qui, conservé aujourd'hui au Musée de cette même ville, a récemment été attribuée par Longhi (p. 158) à Niccolò di Segna. Ce panneau (fig. 2) semble être le prototype immédiat de la fresque de Piero. Non seulement le schéma général mais les gestes mêmes du Christ sont semblables : de sa main droite il tient fermement la bannière, et il serre le poing gauche. L'attitude énergique du Christ évoquant celle d'un guerrier présage, elle aussi, l'œuvre de Piero. Mais ce dernier a supprimé l'auréole surnaturelle en forme de mandorle avec des chérubins autour, et a remplacé le fond d'or par un paysage³.

peinte; elle a dû être déplacée dès 1474, selon le témoignage d'un document qui sera publié par le Prof. L. BERTI. Les fresques d'Arezzo rappellent, par leurs silhouettes plates et leurs couleurs ensoleillées, Domenico Veneziano; à un moindre degré, elles font penser à Fra Angelico et Pisanello. Dans la fresque de Borgo San Sepolcro, Piero a abandonné ces compositions décoratives aux motifs plats rappelant la tapisserie, en faveur de formes en relief, aux raccourcis parfois hardis, caractéristiques de sa dernière manière. Cette fresque devrait sans doute être attribuée à une date ultérieure à l'autel de Brera, celle de 1472 environ, et peut-être même de 1474 lorsque Piero était Prieur. TOESCA, *Enciclopedia italiana*, lui donne une date postérieure aux fresques d'Arezzo.

CREIGHTON E. GILBERT, dans "Marsyas", vol. I, 1941, pp. 41 ff., essaie de dater les portraits de *Federigo da Montefeltro* et de *Battista Sforza*, aux Offices, après la mort de la comtesse, c'est-à-dire après le mois de juillet 1472, en se basant sur une interprétation assez peu convaincante de l'inscription. D'après lui, ce seraient les travaux « les plus tardifs de Piero ». Toutefois, le style et les couleurs, qui rappellent beaucoup Domenico Veneziano, les rattachent nettement à l'époque du cycle d'Arezzo, env. 1460-1466 (LONGHI, env. 1465).

2. Cf. M. SCHRADER, *Iconographie der Christlichen Kunst : Die Auferstehung Christi*, Leipzig, 1932.

3. Le polyptyque est reproduit dans : E. CECCHI, *P. Lorenzetti*, Milan, 1930, pl. 143, et SCHRADER, *op. cit.*, ill. 59.

D'autres exemples d'un type iconographique similaire où le sarcophage est parallèle à la surface du tableau, où le Christ ressuscité est de face, un pied posé sur le bord du sarcophage devant lequel il y a des soldats endormis, se trouvent chez Niccolò di Pietro Gerini, à Pise (SCHRADER, ill. 60), chez Ugolino da Siena, à la



FIG. 1. — PIERO DELLA FRANCESCA. — La Résurrection du Christ. — Palais Communal, Borgo S. Sepolcro.

Dans la fresque de Piero, le Christ, vu de face, au corps d'athlète, rappelant l'Apollon olympien, au visage pareil à celui d'un Pantocrator byzantin, à l'expression lasse et aux yeux fatigués par les veilles, et qui tient d'un poing ferme l'étendard de la Victoire comme il aurait tenu une lance, enfin, le geste de la main gauche qui semble saisir des rênes invisibles, tout témoigne de la volonté du peintre de donner à ce Christ ressuscité l'apparence d'un gardien. Le groupe majestueux en pyramide, formé par les personnages et les arbres du paysage disposés symétriquement, rend plus sensible le fait que nous ne nous trouvons pas en présence d'un épisode passager mais d'un événement symbolique. Afin de faire ressortir la composition, Piero a même encadré cette fresque de deux colonnes corinthiennes d'un dessin délicat ⁴.

Quatre soldats sont accroupis devant le sarcophage dont le profil est d'une grande finesse; deux d'entre eux sont endormis et paraissent rêver du Christ Ressuscité; les deux autres sont éveillés et semblent être frappés de cette vision: l'un d'eux ferme les yeux, l'autre les couvre de ses mains, ébloui par le *sol novus* ⁵. Les soldats sont peints avec des couleurs plus foncées que celles employées pour le Christ: le rouge bordeaux, le vert soutenu tirant sur le rouge, le brun bronzé et le lilas prédominant. Ces soldats symboliseraient-ils les citoyens endormis de la ville protégée par le Dieu vigilant du pays? L'un d'eux — le deuxième en partant de gauche — serait, selon la tradition locale, un portrait de l'artiste par lui-même.

Toutefois, en dehors de la signification du Christ Ressuscité comme Patron de Borgo San Sepolcro, Piero a donné à son œuvre un sens cosmique: le Christ représente ici la renaissance périodique du printemps comme un rite solennel. « Ce Dieu des campagnes, dit Sir Kenneth Clark, qui ressuscite dans la lumière grise alors que les hommes sont encore endormis, a été adoré dès l'époque où l'homme a compris que le grain ne meurt pas dans la terre en hiver, mais se frayera un chemin à travers la croûte durcie ⁶. »

National Gallery de Londres (SCHRADE, ill. 55) et, enfin, chez Mantegna, à Tours (SCHRADE, ill. 112). Dans ces derniers exemples, les gestes du Christ sont différents du type de Borgo San Sepolcro.

Dans la petite *Résurrection* sur la broche de l'étole du saint Augustin de Piero, conservé au Museu Nacional de Arte Antiga, à Lisbonne (Cf. K. CLARK, dans "Burl. Mag.", Vol. 89, 1947, pp. 205 ff.), le Christ a les gestes traditionnels: d'une main, il tient légèrement la bannière, et il lève l'autre main pour bénir. Ici il est évident que le Christ ressuscité n'est pas supposé représenter le patron de la ville. Cette petite peinture doit probablement être l'œuvre d'un élève.

4. Cette fresque, avec les deux colonnes latérales, est reproduite ici pour la première fois. Je tiens à remercier vivement le Prof. Ugo Procacci, de Florence, de m'avoir procuré cette photographie. (Les colonnes ont été complétées à l'occasion de la récente restauration de la fresque.)

5. Sir Kenneth Clark a déjà fait remarquer que le Christ ressuscité « semble faire partie du rêve qui pèse si lourdement sur les soldats endormis »; cependant, les deux autres soldats ne sont pas endormis, mais éveillés et éblouis par la vision.

6. GOMBRICH ("Burl. Mag.", 1952, p. 178) critique, au nom de la « critique historique rationnelle », la belle remarque de Sir Kenneth Clark qui vient d'être rappelée. Il déclare que « pour le chrétien du xv^e siècle,

Cependant, Piero, dans sa conscience du sens cosmique de l'histoire de Pâques, est allé plus loin et a symbolisé l'éveil de la nature au printemps à l'aide de la couleur et des formes. Le linceul aux sévères plis classiques autour du corps du Christ n'est pas blanc mais peint dans un ton rose frais aux reflets lumineux — la couleur du printemps. Les gouttes de sang qui coulent de la plaie sont comme des boutons de fleurs aux tons de rubis. Du fond du tableau où se déploie un paysage vallonné de Toscane, aux collines beige, arides, avec des taches vertes de-ci de-là, deux rangées d'arbres en diagonale convergent vers le Christ. Il est à noter que les arbres de gauche sont vieux et desséchés tandis que ceux de droite sont

jeunes et verts. A gauche, la nature est morte comme en automne, et à droite elle renaît comme au printemps. Le Christ ressuscité de Piero surgit au « tournant » de cet événement qui se répète éternellement⁷.



FIG. 2. — N. di Segna. — Résurrection du Christ du Borgo San Sepolcro. Museo Civico (autrefois à Santa Chiara).

(D'après E. Cecchi, P. Lorenzetti, Milan, 1930, pl. CXLIII).

le Christ n'était pas un Dieu du Blé ». Cependant, il est hors de doute que Piero avait conscience du sens cosmique de l'histoire de Pâques et en a donné un témoignage direct dans ses arbres desséchés et ses arbres verts, ainsi que dans la fraîcheur rose du linceul.

7. Les arbres desséchés et verts au fond de cette fresque semblent être en rapport manifeste avec la mort

Piero della Francesca a ainsi rendu à la Résurrection du Christ le sens cosmique primitif de la résurrection tel qu'il était connu depuis les temps immémoriaux dans les religions des peuples orientaux et de la Méditerranée. De même que pour Osiris, Adonis et Dionysos, la mort périodique de la nature en automne et sa renaissance au printemps sont conçues comme un événement divin et sont rattachées à la mort et à la résurrection d'un Dieu.

La solennité rituelle est caractéristique de toutes les compositions de Piero. Ses personnages ne semblent jamais accomplir une action passagère en ce monde ou prendre part à un véritable événement; ils paraissent plongés dans un culte sacré aux gestes lents et solennels, tantôt avec une expression impassible et grave, tantôt avec une dévotion sereine. Ils semblent tous réinterpréter une scène du grand Mystère divin, et célébrer par là la Vérité absolue. Leur vie semble être à l'abri de toute surprise.

Cette délivrance des soucis et cette simplification de l'âme des personnages de Piero permet à l'artiste, en même temps qu'au spectateur, de mieux se concentrer sur les effets produits par les formes, les couleurs et les lignes. Les volumes en cubes et en cônes, les silhouettes décoratives de face et de profil qui servent de support aux couleurs ensoleillées dépourvues d'ombres, la beauté des « chevauchements » curieux et raffinés, constituent un royaume enchanté de formes impérissables et de couleurs pures. On croit rejoindre le monde des archétypes.

CHARLES DE TOLNAY.

et la résurrection de la nature dont la Résurrection est le symbole. On ne saurait guère l'expliquer par la théorie de l'arbre desséché de la Connaissance et de l'arbre, demeuré vert, de la Vie telle qu'elle a été décrite, par exemple, dans le *Pèlerinage de l'Âme*, de GUILLAUME DE DEGUILLEVILLE, ou telle qu'elle est représentée dans le tableau qu'on appelle le *Paradis terrestre*, de Giovanni Bellini, et qui se trouve aux Offices (Cf. LUDWIG, "Jahr. d. preuss. Kunstsammlungen", 1902, pp. 163 ff.).

A notre connaissance, ces arbres de la fresque de Piero n'ont jamais encore été interprétés comme figurant des symboles des saisons.

La série d'arbres — ou de rochers — rangés en diagonale dans l'espace, se retrouve aussi dans la peinture flamande des xv^e et xvi^e siècles. Par exemple : le *Saint Jean à Patmos*, par Geertgen, à Berlin; le *Baptême du Christ*, par Patinier, à Vienne; la *Tentation de saint Antoine*, par Bosch, au Prado; l'*Hiver*, par Bruegel, à Vienne. La disposition symétrique de deux rangées diagonales d'arbres, à droite et à gauche, convergeant vers le personnage principal, semble être une invention de Piero. Celle-ci a dû servir de source d'inspiration au *Voleur d'Oiseaux* de Bruegel (Kunsthistorisches Museum, Vienne) où la figure principale se trouve également au centre de deux lignes diagonales formées, à gauche, par les arbres et, à droite, par un tronc d'arbre et un sac. L'analogie est tout à fait évidente, et elle est importante du point de vue de l'italianisme de Bruegel.

L'INSTITUT CENTRAL POUR LA RESTAURATION D'ŒUVRES D'ART, À ROME

— I —

ON comprend aisément pourquoi des institutions savantes doivent être substituées à l'initiative privée lorsqu'il s'agit non pas de création pure mais de discipline, de technique, et de recherche de méthodes nouvelles et meilleures. La science est faite d'organisation, de recherches, de possibilités infinies de vérification et d'expérimentation. Le but principal de l'art de la restauration est d'essayer de s'imposer, *en tant que critique*, comme une science avec la plus grande netteté de contours. Aussi étrange que cela puisse paraître, cette condition fondamentale n'est pas encore remplie. La restauration d'œuvres d'art est restée longtemps revêtue d'un caractère empirique; elle est matière à controverses, soumise à des méthodes anciennes et à des préjugés démodés. Chacun entendait faire à sa guise. On dirait que les autorités compétentes des divers musées se sentaient menacées d'une *capitis deminutio* (extinction de puissance) dès qu'elles entendaient parler d'une coordination de méthodes, de recettes et d'expériences. On continuait à croire que le restaurateur était un artiste, sinon, parfois, un magicien. Cet état de choses était dû en partie au fait que le programme des études suivies dans différents pays par le futur historien ou critique d'art dont l'espoir était d'être appelé à la direction d'un musée, ne comportait pas l'enseignement de la restauration d'œuvres d'art. Ces programmes n'essayaient guère de doubler l'enseignement de la philologie critique par l'étude soit théorique, soit pratique, de la technique de la peinture et de la sculpture. La critique était ainsi livrée à la merci du restaurateur, qui faisait comme bon lui semblait.

Il était tout naturel que le progrès de la critique d'art, de la philologie et de l'esthétique ait entraîné une réaction contre cette situation. Certains critiques, ayant quelque expérience picturale à leur acquit, ont pu se prévaloir de ces connaissances techniques en examinant les œuvres d'art.

Ce qui avait été accompli à Vienne, à Paris, et surtout au Musée Fogg de Cambridge, aux Etats-Unis, dans le domaine des recherches scientifiques en vue de la restauration d'œuvres d'art, eut des répercussions sporadiques également en Italie. On n'eut point de difficulté à se laisser convaincre que l'absence de travaux scientifiques à la base ne pouvait être compensée ni par l'intelligence du critique ni par la dextérité de l'artisan. Aussi, lorsque le Prof. G. C. Argan présenta une communication sur ce sujet au Congrès des Directeurs de musées, en 1938, se mit-on à envisager sérieusement la possibilité de créer un institut destiné à servir de centre de recherches expérimentales et d'école permanente dans le domaine de la restauration. A la veille d'une guerre tragique, le moment ne semblait pas très approprié à une telle entreprise, mais, en même temps, comme on a pu s'en rendre compte plus tard, il se révéla très important lorsqu'il fallut remédier aux graves dommages causés par les bombardements et qu'une institution capable d'en être chargée s'avéra vraiment indispensable.

A cette époque il était déjà difficile de trouver un local adéquat. Il était hors de question d'en construire un; mais je réussis à obtenir quatre étages de l'ancien couvent de Saint-François de Paule, près du Colisée, pour ainsi dire au cœur de Rome. Une fois le local trouvé, celui-ci devait être transformé entièrement de haut en bas, de même qu'il devait être pourvu de tout l'outillage indispensable pour ses divers services. Nous nous mîmes au travail en septembre 1940, suivant un rythme accéléré, sous ma direction, et les transformations proprement dites furent terminées l'année suivante. Nous avions en même temps réuni tout l'outillage nécessaire, de sorte qu'en 1941 tout était prêt à être mis en fonction.

Dans l'organisation de cet institut, mon idée principale a été de créer un édifice multiple



FIG. 1. — GIOVANNI DI PAOLO. — La Présentation au Temple (fig. 3), détail (avant la restauration).

tenant compte des besoins requis par les nécessités théoriques de la taylorisation de la restauration, de telle sorte que chaque département puisse avoir une fonction déterminée et spécialisée.

Le principe fondamental étant admis, à savoir que la restauration n'avait rien à voir avec de la magie et qu'elle ne comportait l'application d'aucune méthode expérimentale d'une valeur absolue, tout ce que nous avons à créer était une véritable clinique. C'est pourquoi une grande importance fut donnée aux laboratoires de chimie et de physique.

De plus, étant donné que la méthode de la

restauration est surtout une méthode philologique et critique, il fallait aussi doter l'institut de tout le matériel bibliographique et photographique, et d'archives, indispensables aussi bien pour l'étude préliminaire d'une œuvre d'art, que pour suivre d'une façon exacte et précise l'*iter* adopté et les résultats obtenus dans chaque cas particulier. D'où la nécessité d'un excellent atelier de photographie, d'une bibliothèque d'art spécialisée ainsi que d'archives pour l'enregistrement de tous les travaux accomplis.

L'organisation de l'institut étant basée sur le concept de la restauration en tant que critique

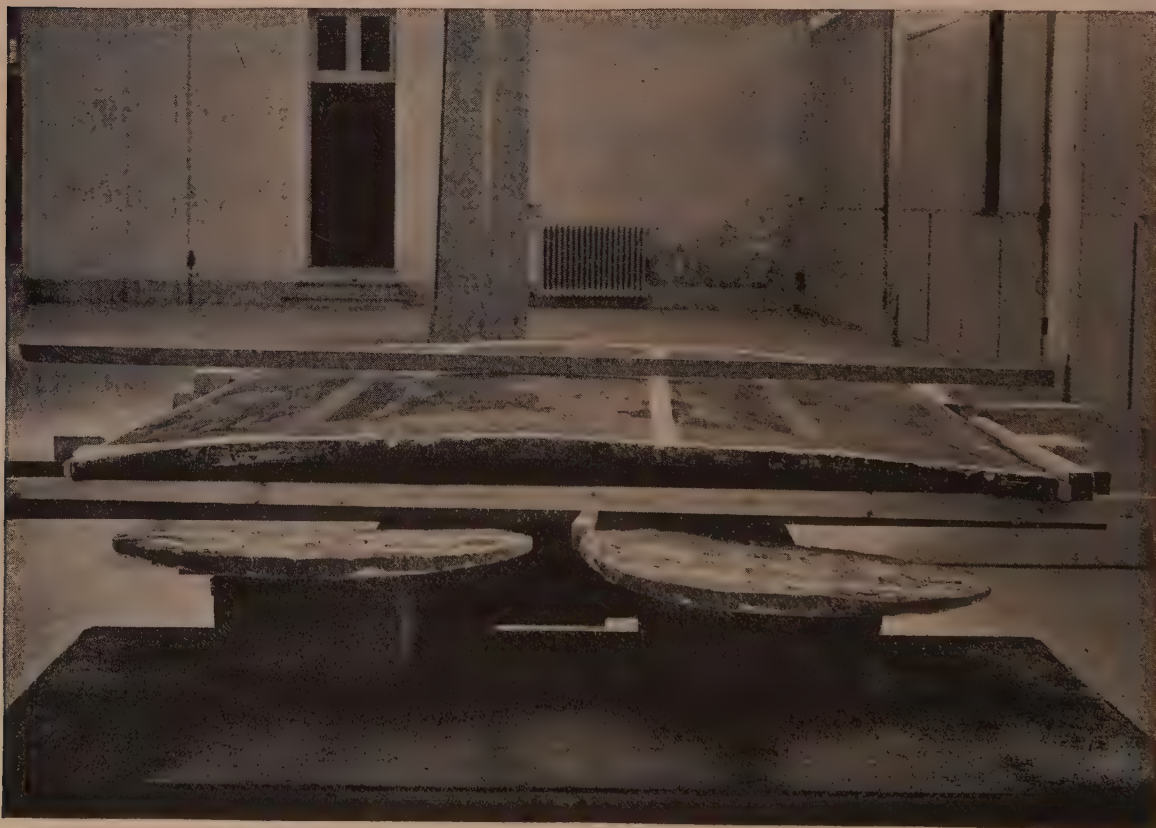


FIG. 2. — GIOVANNI DI PAOLO. — La Présentation au Temple (fig. 3) (avant la restauration).



FIG. 3. — GIOVANNI DI PAOLO. — La Présentation au Temple. — Pinacothèque, Sienne, Italie (après la restauration)

philologique, suivant lequel il est recommandé de restaurer d'abord ce qui reste d'une œuvre d'art, la direction de l'Institut a été confiée non pas à un restaurateur, mais à un historien d'art, secondé par un comité technique, composé d'archéologues, d'historiens d'art et de

critiques d'art. Tous les services de l'Institut furent placés sous la responsabilité du directeur, qui était un historien d'art¹.

Telle est, dans ses grandes lignes, l'organisation de l'Institut. Quant à son activité, elle a passé par plusieurs étapes depuis la fondation de l'Institut. Entre les années 1941 et 1943, le travail se faisait tant à Rome qu'ailleurs, à Assise, dans l'église supérieure de St-François, à Padoue, à Rimini et à Florence.

Dès le lendemain de la guerre l'Institut a organisé à Rome des expositions des travaux de restauration faits au



FIG. 4. — ANTONELLO DA MESSINA. — L'Annonciation.
Musée National, Palerme, Italie (avant la restauration).

1. Schématiquement, l'Institut comprend :

- A) De vastes laboratoires de restauration, avec des cabinets spéciaux et des ateliers annexes d'ébénisterie, de travail de stuc et de dorure, chambre à gaz, etc. ;
- B) Un atelier photographique avec des archives de tous les négatifs, et un laboratoire de radiographie ;

- C) Des laboratoires de chimie et de physique, dotés de l'outillage le plus moderne ;
- D) Une salle d'expositions et d'expériences muséographiques, avec conditionnement d'air, permettant de régler l'humidité et la température selon les saisons ;
- E) Des archives où on doit réunir, pour chaque œuvre restaurée, à l'intention de chercheurs ultérieurs, tous les éléments techniques et graphiques s'y rapportant (les expériences, les analyses, les évaluations, les photographies, les radiographies, les chromographies) ;
- F) Une bibliothèque spécialisée d'histoire de l'art, et une bibliothèque de physique et de chimie.

Une école de restauration des œuvres d'art dont les cours sont répartis sur quatre années est attachée à l'Institut. Cette école est ouverte aux élèves tant italiens qu'étrangers.

L'Institut compte plusieurs restaurateurs, des chimistes, des physiciens, des photographes et des artisans (ébénistes, doreurs, etc.), des archivistes, des bibliothécaires, des secrétaires et des dactylographes.

Lorsqu'une œuvre d'art entre à l'Institut, on la munit d'une sorte de « carte d'entrée » sur laquelle on ins-

crit, en plus de toutes les données essentielles, les résultats de l'analyse de l'état de détériorations, des indications des précautions à prendre, la documentation photographique relative à son état avant la restauration. Cette carte est déposée aux archives, et elle est ensuite jointe au rapport établi sur le travail accompli. Les parties endommagées sont en général indiquées sur la photographie avec des encres de couleurs différentes, car elles ne seraient pas très visibles sur le film.



FIG. 5. — ANTONELLO DA MESSINA. — L'Annonciation. — Musée National, Palerme, Italie (après la restauration).



FIG. 6. — Eglise de S. Maria della Verità, Viterbo (détail de la voûte de Lorenzo da Viterbo, après le bombardement).

début de son activité. La première comprenait un certain nombre de peintures, entre autres celle de Giovanni di Paolo, acquises par l'État pour la Pinacothèque de Sienne. La seconde présentait une série de peintures par Antonello de Messine, envoyées de Messine, de Palerme, de Piacenza, de Syracuse et de Venise. La troisième faisait voir les fragments restaurés de Lorenzo da Viterbo.

En 1943, il fut décidé de suspendre les travaux de restauration à Rome, et de mettre en sécurité les œuvres les plus précieuses, ainsi que les appareils scientifiques qui ont atteint aujourd'hui des prix fabuleux et représentent une valeur inestimable : les microscopes, les balances électriques, les spectrographes, les appareils radiographiques, etc.

Grâce aux dispositions qui avaient été prises, tout ce matériel, gardé au Vatican, put être utilisé aussitôt après la libération de Rome. Peut-être du fait même que l'Institut n'avait pas poursuivi son activité, il était la seule organisation scientifique de Rome qui avait pu sauver tout son matériel de la main des Allemands, et pouvait fonctionner, malgré les difficultés d'obtenir des matières premières. Des articles introuvables, comme la toile, la caséine, la colle, les dissolvants, avaient été réunis et cachés. C'est ainsi qu'en juillet 1944, à la suite de la décision de la sous-commission alliée des Beaux-Arts, l'Institut put entreprendre aussitôt la restauration de ce qui restait des fresques de Lorenzo da Viterbo du Musée Civique de Viterbo. C'était là un travail tout à fait nouveau dans les annales de l'art de la restauration, car on n'avait encore jamais eu à reconstituer une fresque entière d'après des fragments minuscules, dont certains ne dépassaient pas un quart de pouce carré².

2. Le procédé technique de la recomposition a été grandement facilité par une découverte du photographe de l'Institut, M. Peleggi, qui est parvenu à l'impression photographique sur toute sorte de matériaux : toile, plâtre, bois, etc. Grâce à cette découverte, les travaux de recomposition peuvent être faits directement sur la photographie du tableau, qui est projetée sur une toile préparée avec du caséate de calcium à quoi les fragments sont collés. On se sert, en plus, comme moyen de contrôle, d'une photographie tirée sur



FIG. 7. — Eglise de S. Maria della Verita, Viterbo, Italie (chapelle Mazzalosta, après le bombardement).

Il fallait appliquer une nouvelle technique pour ce travail délicat, une technique qu'il faudra malheureusement appliquer pendant bien des années encore, puisqu'un si grand nombre d'œuvres célèbres se trouvent en fragments, comme les fresques du Camposanto de Pise, de la Chapelle Ovetari degli Eremitani, à Padoue, celles par Tiepolo à Vérone, d'autres à Milan et à Vicence. Toutefois, la reconstitution de ces fresques se présentait avant tout comme un problème méthodologique plutôt

que technique, à cause de l'élément d'hypothèse critique qui entraînait en jeu chaque fois qu'il s'agissait de combler les lacunes dans les fonds des peintures. Des solutions incomplètes peuvent suffire aux profanes, mais elles sont vraiment une trahison de l'œuvre d'art, comme par exemple le système, assez populaire, qui consiste à compléter les parties manquantes des figures par des compléments provisoires, ou à peindre les fonds dans un ton d'un degré ou d'un demi-degré plus clair. Ces expédients, même s'ils sont préférables à la réfection complète qui est tout à fait à éviter, finissent par altérer la valeur chromatique du tableau, surtout s'ils sont appliqués sur une grande surface; le tableau entier finit par paraître décoloré et fade. Je reconnais la nécessité de peindre les lacunes des fonds de manière à ne pas les confondre avec les couleurs du tableau, en employant des tons plus soutenus ou plus pâles, à la manière de taches de couleur sur un morceau de verre. On y parvient en faisant complètement abstraction des couleurs de la pein-

du papier brillant et attachée au cadre du support. Le plan suivi dans ces opérations est le suivant :

- A) Réunion des fragments dans des boîtes capitonnées;
- B) Agrandissements photographiques de l'état original du tableau et surtout des lacunes de celui-ci;
- C) Recomposition d'« îlots » de fragments rattachés les uns aux autres;
- D) Application des fragments sur un lit de sable et de caséate de calcium, aux endroits voulus de la toile préalablement indiqués par l'impression photographique;
- E) Remplissage des lacunes avec un limon de fragments de crépi, recouvert d'une mince couche de plâtre.

ture et en évitant également tout ton neutre qui a toujours la tendance de se fondre avec la zone chromatique environnante. Lorsque les lacunes peintes de cette façon se détachent du reste du tableau, elles apparaissent comme des superpositions superficielles, sans rapport avec le tableau, et sous lesquelles le tableau existe comme s'il n'avait pas été endommagé. Ce procédé, très différent de celui qu'on emploie d'ordinaire puisqu'il accentue les lacunes au lieu d'essayer de les camoufler, est particulièrement approprié lorsqu'il s'agit de très belles et importantes peintures dont l'état primitif doit être préservé, même si elles sont réduites à des fragments.

L'exposition des tableaux d'Antonello de

Messine pour la restauration desquels nous avons été strictement fidèles à cette méthode, a démontré la valeur de celle-ci par les résultats obtenus.

Le problème des fresques réduites en fragments était encore plus compliqué. Ici nous n'étions pas en présence d'un tableau avec des morceaux qui manquaient, mais plutôt d'un grand vide avec quelques rares fragments isolés, dispersés, dépourvus de toute force cohésive autonome. Il fallait réunir ces fragments et leur fournir une nouvelle trame tout en maintenant le principe critique de la restauration, c'est-à-dire en nous abstenant bien d'y ajouter tout ce qui pourrait être confondu avec l'original. Ce principe ne se réclame pas seulement de la légitimité historique, mais il fait partie du concept même de l'art. Si l'œuvre d'art n'était pas une fois pour toutes un circuit fermé, si elle n'était pas l'œuvre unique de la conscience créatrice, il serait permis de s'y interposer à un moment donné; mais dans ce cas, si on la considère comme étant accessible à une collaboration illimitée, ou susceptible d'être transmise, d'être agrandie ou rapetissée à l'instar de tout autre héritage, il est certain qu'il ne serait pas nécessaire de la restaurer; il serait bien plus pratique de la remplacer, d'en fabriquer une autre et de se débarrasser de l'ancienne.

Tout le monde serait horrifié par une telle pensée. Et pourtant, lorsque pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle on fit une copie de la fontaine de Jacopo della Quercia, de Sienne, on n'eut pas de scrupules à jeter au rebut une grande partie de ce monument : des ornements, et même de véritables pièces de sculpture. C'est ainsi qu'il manque plusieurs pièces dans la reconstruction de la fontaine qu'on voit dans le balcon du Palais communal de Sienne.



FIG. 8. — LORENZO DA VITERBO. — Fragments en cours de travail à l'Institut.

Ce qui, aujourd'hui, apparaîtrait comme des scrupules excessifs, sera bientôt, si ce ne l'est déjà, aussi naturel que nos méthodes d'hygiène, ou que le sont les désinfectants et les antiseptiques en médecine.

Pour ceux qui, comme moi, considèrent qu'une œuvre d'art est une chose unique, irremplaçable et ne pouvant être répétée, la réparation, le remplacement d'un vide, aussi minime soit-il, devient d'abord un cas de conscience, avant même d'être une question technique.

Pour en revenir aux fresques, nous nous trouvons devant le dilemme, soit de perdre toute trace des figures, soit, comme je l'ai déjà dit, de tisser de nouvelles trames. Ces trames ne doivent ni remplacer la peinture originale ni rivaliser avec elle; leur rôle est de prêter aux fresques, reconstituées avec de tout petits fragments, un aspect uni, et de les empêcher ainsi de prendre l'aspect de mosaïques. Le problème était donc le suivant : de veiller à ce que les rares fragments originaux préservés soient assemblés dans un ordre figuratif logique, de façon à reconstituer une certaine syntaxe des formes et à produire une composition logique.

Comme le philologue, devant un problème d'interprétation d'un texte mutilé, doit combler les lacunes par des mots suggérés ou empruntés à d'autres textes, de même nous faut-il, à nous aussi, restituer au texte pictural une continuité, comme si on y intercalait en italiques les mots, les conjonctions, les adverbes, les adjectifs qui manquent.

La technique que j'ai inventée correspond à tous ces besoins : elle restitue au tableau son unité, c'est-à-dire le sens figuratif du texte mutilé, parfaitement visible à l'œil nu; elle est figurativement homogène et techniquement hétérogène. Elle est faite de fines hachures, à l'aquarelle, qui font ressortir le modelé; ana-



FIG. 9. — Fresques de Lorenzo da Viterbo (en cours de restauration)

lysé de près, l'effet général en rappelle la technique de la tapisserie. Ces légères hachures, où le coup de pinceau est toujours vertical et divisé, permettent, à une certaine distance, d'obtenir toutes les tonalités, depuis les plus profondes jusqu'aux plus légères, l'harmonie pouvant ainsi être atteinte bien mieux qu'avec des couleurs épaisses. Cette méthode est en même temps la plus rigoureuse et la plus « archéologique » qu'on puisse souhaiter. Elle ne dérange pas le chromatisme de la peinture par l'addition de zones, dites neutres, qui finissent toujours par affecter la tonalité originale.

Lorsque les lacunes sont si grandes qu'il nous faut inventer un nouveau chromatisme, nous reproduisons, toujours au moyen de hachures, d'après le meilleur document photographique possible, la valeur plastique générale du tableau, mais sur la base d'un ton fondamental unique seulement, de façon à reconstituer

les transitions entre les différentes zones. De cette façon, l'effet gênant de la zone neutre arrive à être atténué.

C'est ainsi que nous avons procédé avec les

tres zones de fresques qui ont été restaurées sur place (fig. 8 et 9). Pour avoir une idée de l'œuvre accomplie, il faut réaliser que, à elle seule, la partie supérieure de la *Madonna dello Sposalizio* (fig. 10 et 11) consistait de plus de 300 fragments, dont certains ne dépassaient guère un dixième d'un pouce carré.

Cette même méthode a été appliquée à la reconstitution d'un premier grand fragment du *Martyre de saint Jacques*, par Mantegna (fig. 12), de la chapelle détruite des Ovetari degli Eremitani, à Padoue, ainsi qu'à la reconstitution des fragments des célèbres fresques du Camposanto de Pise.

Je laisserai de côté ici les autres travaux fort délicats de redressement des peintures sur bois, de rentoilage, de transfert de couleurs, etc., également menés à bien par l'Institut. Mais je tiens à rappeler quand même une autre découverte faite par l'Institut, relative à la patine des bronzes qui, traités à l'électrolyse, perdent leur patine originale. M. Liberti, le chimiste de l'Institut, a découvert un procédé électrolytique qui arrive à restituer aux bronzes leur patine originale telle que celle qui serait produite par des siècles de conditions atmosphériques. Cette patine très résistante peut être obtenue dans les nuances les plus diverses, et ne détruit pas le brillant du bronze.

Tout ceci donne une idée d'ensemble des différentes activités de cet Institut. Celui-ci est surtout fier de représenter

un vivant instrument de recherches, un centre de rencontres et de discussions, un séminaire de jeunes forces. Les premiers fruits de nos travaux ont vite été cueillis. Dès 1948, plus des deux tiers de l'ensemble des restaurateurs



FIG. 10. — LORENZO DA VITERBO. — Détail d'une fresque pendant la restauration.

plus de 20.000 fragments de la fresque de Lorenzo da Viterbo. Certains d'entre eux se trouvent déjà de nouveau à la voûte de la Chapelle Mazzatosta de l'église Santa Maria della Verità, à Viterbo (fig. 6 et 7), complétant les au-



FIG. 11 — LORENZO DA VITERBO. — La même fresque qu'à la figure 10,
après la restauration.



FIG. 12. — MANTEGNA. — Martyre de St. Sébastien (partie restaurée).

étaient des élèves de l'Institut, ayant passé par trois années d'études et une année de perfectionnement.

Ces jeunes restaurateurs — soit dit à leur honneur — se sont mis à l'école de la modestie, de la conscience et de la ténacité qu'exige la recherche scientifique. Ils ne prétendent pas faire des miracles et ils ne se confinent pas dans un silence mystérieux. Ils ne se considèrent pas comme des artistes, tout au plus se croient-ils être des critiques. Pour eux la restauration est de la philologie en marche. Ceci est, pour moi, le résultat le plus précieux et j'y trouve, en même temps, le témoignage que cette méthode est à présent acceptée et respectée, même s'il a fallu parcourir un chemin difficile pour atteindre un tel but.

Dans ce premier article, dont la publication a malheureusement été retardée, j'ai essayé de rendre compte du travail que notre Institut avait réussi à accomplir dans les années les plus difficiles, au lendemain de la guerre. Dans l'article suivant, à paraître ici même très prochainement, je passerai en revue les témoignages du progrès réalisé depuis.

CESARE BRANDI.

PAINTED FLOWERS ON THE VAULT OF THE PETIT-QUEVILLY CHAPEL

In 1160, Henry II Plantagenet, King of England and Duke of Normandy, built himself a manor at Quevilly where he stayed when hunting in the vast forest of Rouvray, South of Rouen¹.

The manor no longer exists. However, there still remains in that locality, which since became a suburb of Rouen, a small chapel to which its very thick walls, its round-headed arches, its capitals, its sexpartite ogival vault and its profiles permit to assign the date of around 1160². One may thus assume that it was part of the buildings erected for the King.

Upon the straight part of the choir of that chapel there is a sexpartite vault, the sections of which are decorated with exquisite paintings (fig. 1)³. They depict scenes of the *Childhood of Jesus*: the *Annunciation*, *Visitation*, *Nativity*, *History of the Magi*, *Flight to Egypt* and *Baptism of Christ*, set in six round medallions bordered with leaf-scrolls and flowers. These paintings are the only ones to have survived in the chapel which once was "painted all over with a great deal of lavishness" wrote Hyacinthe Langlois in 1833⁴. But even they are fading out little by little and many of their details would be lost if it were not for the watercolors which were done after them as early as 1895 by the painter Louis Ypermann.

Furthermore, in 1945, the Museum of French Monuments had had the painting of the Petit-Quevilly recopied on canvas, original size, by a most skilful specialist, the painter P. A. Moras. These copies are now exhibited on the vault reproduced in fibre and plaster, and thus one is enabled to enjoy—at the Museum of

the French Monuments—the fine ensemble of the charming scenes and the lovely floral decorations framing them.

This decoration deserves notice as it is almost unique in France and is one of the masterpieces of the ornamental art of the Middle Ages.

**

The leaf-scrolls on the Petit-Quevilly vaults stem from the frames of the medallions as from real branches, and coil in successive circles which keep decreasing toward the corners of the vault. In the larger ones there are huge, weird and sumptuous flowers that seem to have been borrowed from the tropical flora. But no natural flower, be it even the iris or the orchid, can vie with their strangeness and magnificence. There are twelve of them, all different from one another and yet always part of the same family group since they have certain specific features in common. Through an interesting process of stylization, they appear to have been cut in two lengthwise, exposing their longitudinal cut. Their many petals spread fan-like around the center and rise in overlapping surfaces. This gives them a general pyramidal shape. At their base, two large petals open up like wings, curving into a Tudor-arch design. Other very long petals protrude from the leaf-scroll encirclement. Their ends curl up, encounter each other, coil around the leaf-scroll and end up in volutes. Some of them cross like Carolingian interlacing. Some stand up like conches and are adorned with braids. Others rounded like domes and are covered with scales

look like tortoise shells. Many have a central pearly vein. Most have edges scalloped or pierced with wide eyelets (fig. 3, 4 and 5).

The smaller circles surround different flowers or unusual motifs: three-petaled flowers, bouquets or sheaves, standing back leaves adorned with braid and volutes (fig. 6, 7 and 8). Here and there clusters of small fruit hang from the edge of a leaf (fig. 9) or drop out of an inverted cup (fig. 8) or emerge at the top of a flower (fig. 4).

In this whole ensemble, two colors predominate: sharp azure blue, and green. The backgrounds are blue with a large green band along the ogives. In the leaf-scrolls and flowers, ocre tones are added, ranging from golden yellow to purplish brown.

**

Turning to earlier French art for the source of such decoration, one is surprised to find nothing: nothing reminding of these leaf-scrolls and flowers; nothing that could have given a hint of their emergence on the vaults of the Petit-Quevilly Chapel.

But that is not the case in England. In E. W. Tristram's fine book, *English Medieval Wall Painting*⁵, there are reproductions of paintings of English vaults which, in decor, are very close to our Norman paintings.

Medallions and leaf-scrolls quite similar to the Petit-Quevilly ones, adorn the vaults of the Saint-Gabriel chapel in the crypt of the Canterbury Cathedral church. These paintings are supposed to be contemporary with the 1184 works⁶.

The same leaf-scrolls accompanying

medallions are also to be found in the paintings on the vault of the South aisle of the Ely Cathedral, paintings which must date from the second half of the XII Century⁷. And among the flowers of these leaf-scrolls, there are some very much akin to our Norman flowers, fan-shaped and overlapping, with two large palms forming Tudor-arch outline at the base, and three small fruit, dangling from the edge of each (fig. 10).

The same decorative system of flowered leaf-scrolls accompanying medallions is found in a vault of the South aisle of the cathedral of Norwich, around 1175-1180⁸.

In the Durham Cathedral—in the chapel of the Western porch built by Bishop Budsey in 1175—the arch of an altar recess is adorned with a band of large flowers placed side by side, of the same brand as those of Petit-Quevilly. Of pyramidal form, they appear and open out along a longitudinal cut; the corollas are placed in overlapping rows, the base formed by two large palms. Fruit seems to be sprouting out of each (fig. 11)⁹.

There are therefore very striking similarities between the paintings of these English vaults and those of Petit-Quevilly. The colors further add to the resemblance: vivid azure blue and green predominate in both England and Normandy.

This is not surprising, considering the amazing fusion that took place between the Anglo-Saxons and the Normans after the Battle of Hastings! One may recall that Duke William had knighted and made settle all over England the Normans who had taken part in his expedition. He had bestowed on members of the Norman Clergy high-ranking ecclesiastical positions, notably in 1070 on Lanfranc, the Abbot of the Saint-Stephen church of Caen, the archbishop of Canterbury with control over the entire English clergy. Norman monks, among them many scribes and miniaturists, were introduced in such large numbers in all the convents of England, that, under their influence, a new style appeared in miniature painting—a “combination of the English and Norman Schools”¹⁰. Architecture too felt the impact of the conquest. “Romanesque Norman architecture was brought to England by the Norman architects”¹¹. Many English churches from the XII Century are of “pure Norman style”¹².

It is therefore quite natural that a little later—with both countries still

under common rule—decorative paintings of the same type were executed in both England and Normandy. In either case they are *Anglo-Norman* paintings and their unquestionable relationship can easily be explained.

Maybe that the Petit-Quevilly painter knew of the English vaults. But had he not seen them, he could still have produced this similar decoration by drawing his inspiration from the same source as the painters of England. For these leaf-scrolls and these flowers had existed—in Anglo-Norman manuscripts—well before the appearance of the paintings of the British vaults.

**

These manuscripts, born out of “the combined talent of Anglo-Saxon designers and the new style brought in by the Normans”¹³, contain magnificent initials and lavish borders adorned with foliage and flowers.

In the first monumental Bible made in England by master Hugo between 1121 and 1148, in the Abbey of Saint-Edmund at Bury¹⁴, there was already to be found ornamentation which of itself could have brought about this blossoming of leaf-scrolls and of flowers on the vault painting of England and Normandy.

A page of that Bible (folio 281 v°) is adorned with four medallions showing the four Apostles around Christ in elliptical glory (fig. 12). Leaf-scrolls stem from the frames of the medallions filling all the gaps in-between one as in Anglo-Norman paintings. Like the initial of the accompanying text, they are trimmed with foliage in which one may find certain details very characteristic of the Petit-Quevilly (fig. 13; cf. fig. 8, 9 and 13)¹⁵.

And in that very same Bible, folio 344 v°, a beautiful flower opens up in a V¹⁶. It is a sister to the Petit-Quevilly flower, although plain in comparison like a sweet-briar next to a double rose. It has the essential features of our Norman flower: longitudinal cut, pyramidal shape, and a Tudor-arch design at the base. It also has pearly veins and long petals expanding beyond the frame (fig. 14).

So, the decorative elements of the English and Norman paintings were present in Anglo-Norman miniature as early as the first half of the XII Century. And these elements may again be found, constantly taken up again, varied, and enlarged, during the entire XII Century and the begin-

ning of the XIII. A few examples covering this long period bear witness to that persistent vogue.

In a large Bible in two volumes from the Library of the Archbishopal Palace of Lambeth (MS. 3), folio 198 is covered with medallions framing the figures of a Tree of Jesse¹⁷. Issuing from the medallions are leaf-scrolls variously ornamented, showing great similarity to the secondary motifs of the Petit-Quevilly: three-petalled flowers, convex leaves overlaid in imbrications, and other unusual details, too odd to have been invented twice.

These details, and still others, such as the leaves entwining the leaf-scrolls and the bizarre flowers—including our pyramidal flower, in tiers—adorn the B of another Bible (MS. 4, fol. 3), in the same Library (fig. 15)¹⁸. As in certain flowers of the Petit-Quevilly, a cluster of fruit appears at the top of the flower (Cf. fig. 4 and 15).

In a Bible executed at the Abbey of Winchester toward 1160-1170 (Cathedral Library, Vol. I, fol. 88) the stem of the F is adorned with eight overlapping flowers in a leaf-scroll; they are simple flowers but still belonging to the same family group (fig. 16)¹⁹. One can find there certain very special details of the Petit-Quevilly. For instance, in the large Tudor-arch outline at the base formed by two petals, each petal, itself forms the same design with its protruding end adorned by tiny inverted palm (cf. fig. 3 and 16 c). This Bible is supposed to be the one King Henry II Plantagenet “borrowed” from the Abbey of Winchester to offer to the priorate which he had founded at Witham, in Somerset, and to which in 1173 he had appointed Saint Hugues as head of monastery, who later became Bishop of Lincoln. It was discovered by a Winchester monk who happened to pass through Witham and brought it back to his abbey—a little story, among many others, showing, how manuscripts used to circulate—whether presented, ordered, bought or even stolen—thus introducing ornamental motifs sometimes very far away from their place of origin.

Thus, the Anglo-Norman flower is frequently seen in manuscripts from other schools. For instance, it may be found in the *Commentaires* by Pierre Lombard²⁰ probably made in a Paris workshop around 1175. It is also seen in a Bible of Saint-Bertin²¹ “where the British influence is strongly felt” (fig. 17)²².

Infinitely varied, this flower which for a Century constantly reappears in the designs of illuminators, increases in richness and complexity. It is in these manuscripts of the end of the XII Century and the beginning of the XIII that we find specimens that are the most advanced in that respect. A Psalter written at the end of the XII Century for the Westminster Abbey²³ contains an initial (the *B* in *Beatus*) adorned with several flowers in the interlacing of a leaf-scroll (fig. 18)²⁴. These flowers which show all the specific characteristics of Anglo-Norman flowers, are in their complexity and details very close to the flowers of the Petit-Quevilly. Especially in one of the flowers of that *B* there are two petals forming a double horizontal Tudor-arch design with tiny inverted palms, as in the Winchester Bible and in the vaults of the Petit-Quevilly (Cf. fig. 3, 16c and 18).

In another Psalter²⁵ which was "almost certainly" illustrated at Canterbury, "a splendid page" (fol. 4v)—where between the medallions holy figures are represented in bust length—fourteen large flowers and ten small ones which are as complex as those of the Westminster Psalter and those of the Petit-Quevilly vaults²⁶ (fig. 19). They are supposed to have been painted at the beginning of the XIII Century.

These instances show that the Anglo-Norman flower broadened with time becoming extremely opulent by the end of the XII Century and at the beginning of the XIII.

**

It is an interesting thing that art historians who have spoken of the ornamentation we have just singled out in the paintings of vaults and in Anglo-Norman miniatures never called them *Flowers*, but *foliage*, or *acanthus leaves*.

E. W. Tristram writes²⁷: "*Foliage* wherever it is used is derived from the *acanthus leaf*. . . There is probably no better illustration of the use of that variety of *foliage* but at the under part on the arch of the porch of the Durham Cathedral. . . An interesting comparison could be made between Durham and the paintings of the Petit-Quevilly (France, Seine-Inférieure); it is obvious, that in both these examples, the painter has taken a great interest in the lavishness and the execution of that ornament."

E. G. Millar writes²⁸ the following concerning the Psalter (Bibl. Nat. ms. lat. 8846) where twenty-four flowers may be seen which are very close to those of the Petit-Quevilly: "There is in that Psalter a splendid page of eighteen medallions containing busts scattered over a conventionalized *foliage*."

And A. Haseloff²⁹ speaking of the so richly adorned initials of the English manuscripts of the second half of the XII Century, says: "The creative fancy of these Northern countries which has always given itself free rein in the art of ornamentation here blossoms out magnificently. The huge *foliage* borrowed from the Byzantine *acanthus* takes on a shape reminding one of giant polyps." And about French and Belgian schools of illuminations, he says³⁰: "These schools are characterized by the fanciful foliage deriving from the Byzantine *acanthus*, and which is again found in the monumental art of that region, like in Petit-Quevilly (S.-I.) and Saint-Quiriace de Provins (S.-et-M.)."

That this concerns our floral ornamentation there can be no doubt. It is the only decoration on the arch of the porch of the Durham Cathedral; the only one to fill out, between the medallions, the "splendid page" of the Psalter of the Bibliothèque Nationale; with its long petals the tips of which cling to the leaf-scrolls, it looks like some giant octopus; and it is indeed this which may be seen both at Durham and at the Petit-Quevilly. (We will speak about the flowers of Saint-Quiriace de Provins later on³¹.)

If art historians designated this ornamentation as *foliage*, it is because they have—and with reason—recognized *acanthus leaves* in its various component parts. It could be defined as a flower made up of *acanthus leaves*. It is indeed of two *acanthus leaves* that is made the Tudor-arch design at the base of most of them. It is of parts of *acanthus leaves* that are formed the overlapping corollas. And it is again small flaps of *acanthus leaves* that one finds overflowing the frame, interlacing in the leaf-scrolls and folding back over their border.

The *acanthus leaf* played a leading role in the decoration of English manuscripts even as early as before the Norman conquest. The illuminators had borrowed it from Carolingian and Byzantine works (metallwork, manuscripts, ivories, etc.) so often

ornated with roundly indented leaves like those of the soft roman *acanthus*. But they treated it with a freedom and exuberance which it did not possess in Carolingian art. It springs out of the frame-work of the borders, entwines around the latter, folds and turns over, ending in a scroll. Often its small flaps get tangled up, and criss-cross alternatively on and under one another in the manner of Carolingian interlacings. In brief, in the manuscripts of Winchester—before the conquest—the *acanthus leaf* took on such originality that it became one of the characteristics of the school³².

Examples are plentiful, but we will reproduce only one (fig. 20). It is the detail of the edge of a page of a Book of Prayers, called the "Missal" of Robert de Jumièges³³, executed in Winchester Monastery at the beginning of the XI Century, possibly between 1013 and 1017³⁴. This manuscript was offered by Robert, Bishop of London, to the Monastery of Jumièges where he had served as an abbot. All the manuscripts from the Winchester School are adorned with such leaves, deriving from the *acanthus*, cut out in small flaps, interlaced and rolled up³⁵.

It is not surprising that after the conquest the Anglo-Norman School took these leaves over. But, in its turn, it gave them an original appearance by grouping them together so as to make them form flowers. So much so, that they became, in this new form, one of the striking features of Anglo-Norman illumination.

Art historians are therefore not wrong to identify them with *acanthus leaves*. But it is undeniable that, grouped as they are around a central spot, they actually constitute *flowers*. On seeing them it is the word *flower* that comes to one's mind. There is no doubt but that, when drawing them, the miniaturists themselves thought of flowers.

But where did the idea for these strange flowers come from to them? Where did they find that stylization pattern for presenting the flower cut longitudinally and giving it the shape of a pyramid supported by Tudor-archmotif? One might perhaps say that they could have created this themselves. It is possible. However, these characteristics are so particular that had they already been assembled together in an earlier ornamentation it would be reasonable to believe that

the latter was used as a source of inspiration—be it perhaps unconsciously.

Now, such an ornamentation does exist. It existed long before the Anglo-Norman flower, and the Anglo-Norman illuminators definitely knew of it. It is the Persian palmette of the Sassanid or post-Sassanid period.

**

The palmette was not invented by the Persians, but by the Chaldeo-Assyrians. Nine centuries before the Christian era it may be seen on the sacred Tree sprinkled with lustral water by eagle-headed winged spirits³⁶. It has by then already become a conventionalized, schematized flower which appears to have been cut in two lengthwise, spread out fan-wise and resting on Tudor-arch motif ending in volutes (fig. 21).

Possibly no ornament enjoyed such great and so widespread popularity in both time and space. The *flower-palmette*, as J.J. Marquet de Vasselot calls it³⁷, was passed on from one people to another, and from one country to another. For many centuries it was to continue to be found in all the arts. In each it assumed a particular aspect, adapting itself to the various techniques, tastes, spirits and talents.

Thus, in Persian Sassanid art (III-VI Centuries)—the heir to Chaldeo-Assyrian art through the medium of Persian Achaemenidae art which did not fail to make use of it either—it became a strongly developed palmette, at times plain, at others more or less complex, but always keeping its two original characteristics: the lengthwise longitudinal cut and the Tudor-arch base ending in volutes. (The Persian Achaemenidan art used the flower-palmette especially in the decoration of Royal palaces, in long bands of enameled brick, such as above and below the frieze of the Archers and the frieze of the Lions of the Susa Palace, now at the Louvre Museum, in Paris³⁸.) However, instead of being rounded up into a semi-circle as the Chaldeo-Assyrian palmette and the Achaemenidae palmette, the Persian Sassanid one rises in a pyramid and is thus clearly distinct from the two former (fig. 22).

With these three specific characteristics, it can again be found wherever Sassanid art spread and exerted influence—as far as Syria, Egypt in Coptic art, Byzantium, Russia and China.

It was widespread in the Eastern

and Western worlds thanks and through all kinds of works of art, especially fabrics. Its pattern was constantly brocaded in the background of silk materials; it adorned medallions representing figured motifs; it formed often the *Homa* between the two hieratic animals (fig. 23).

One knows how very much in demand these magnificent Sassanid or post-Sassanid, Byzantine, Syrian, Coptic, Russian and Chinese silk materials were. So great was the admiration of the Westerners for these marvelous materials that the minstrels represented them as having been woven by fairies³⁹.

All we have now are rare specimens, fragments preciously preserved amongst the treasures of churches and museums. But, according to evidence furnished by texts, these rich materials were widespread in Western countries in the Middle Ages, making the Sassanid palmette and its varieties known everywhere—"these fantastic composite flowers which had such an extensive influence on Chinese art as well as on that of Byzantium and the High Middle Ages in the West⁴⁰."

It does indeed seem that it is the sight of these Sassanid and post-Sassanid flower-palmettes that suggested to the miniaturists the idea for this strange flower.

The Canterbury monastery had, among other materials, a beautiful silk cloth of post-Sassanid style supposed to have been executed in the Chinese Turkestan in the VIII or IX Century. On a blue background, palmettes surrounded by leaf-scrolls (fig. 24) were brocaded in tones of cream and yellow. These palmettes definitely attracted the attention of the Canterbury monks for, at some time prior to the XIII Century, they cut them out of the material so as to make as many tiny bags intended to carry the seals. And it is as such that they are represented today in the treasury of the cathedral⁴¹.

Whether it be in Canterbury or in other abbeys of England owning similar material, such palmettes seem to have served as a theme, as a pattern for the Anglo-Norman flowers. The three essential characteristics of the former may again be found in the latter: longitudinal cut, pyramidal shape, Tudor-arch-like base. The Anglo-Norman miniaturist monks have used the Sassanid palmette as a diagram. They have kept its composition, its shape, its lay-outs. But they have replaced all these elements by acanthus leaves. A *Persian pal-*

mette dressed into acanthus leaves—such seems to be the definition of the Anglo-Norman flower describing both its appearance and its double source of inspiration.

This would be the origin and the explanation of the marvelous flowers of the Petit-Quevilly.

**

In what period did these flowers blossom out on the vault of the chapel?

It must not be forgotten that within this vault, they are part of a decorative ensemble composed of leaf scrolls and medallions surrounding scenes. That system of ornamentation which first appeared as early as the first half of the XII Century in the miniature, "seems to have been applied to the vaults for the first time toward the middle of the XII Century," writes the author of *English Medieval Wall Painting*, "and reached the peak of its success during a short lapse of time, especially toward the end of the XIII Century⁴²."

As to the flowers themselves, at first simple, they evolved in the course of the XII Century in the direction of intricacy and richness, and reached—as we saw—the height of that development at the end of the XII Century and the beginning of the XIII.

It is then in the same period that the sumptuous Petit-Quevilly flowers, in their leaf scrolls, must have been painted.

But, we should also consider the scenes represented in the medallions, as it is certain that they were executed simultaneously with the leaf-scrolls and the flowers.

Whether one contemplates the *Flight to Egypt*, so lively and so gracious (fig. 25) or the *Magi before the Virgin in Majesty* (fig. 26) or any other scene, one is struck by their double—Roman and Gothic—character. The folds of the garments are mostly treated according to Roman formulas. Thus the Virgin's robe, in the *Flight to Egypt*, forms a very even fan of big round pleats. At the bottom of all the garments the folds open into conventional triangles. The attitudes are often twisted as in Roman art: those of the angels descending from Heaven, the Magi kneeling before the Child Jesus, Saint Joseph leading the donkey and turning back toward the Virgin. In the hair and the beards one again finds the styles of the end of the Romanesque period:

festoons on the foreheads, long ends of mustaches forming almost a circle around the mouth, then merging with the ends of the beard and falling in a long point on the breast.

On the other hand, the sense of reality, the direct following of nature, the Gothic spirit, are apparent in the drawing of the human and animal figures, in the accuracy of the proportions, in the stiffness of the draperies. In brief, the work definitely belongs to the transition period from the Roman to the Gothic. It evokes the sculptures of Senlis and of Laon (1180-1190), as well as the paintings of Charliou and of Montmorillon (end of the XII Century).

But it is rather in the miniature art that relationships should be looked for. Indeed, the Petit-Quevilly paintings, because of the delicacy of execution and the refinement of style, are like enlarged miniatures. And it is the Anglo-Norman miniatures of the end of the XII Century which bear the closest resemblance to them. During the second half of the XII Century, writes Dr. Haseloff in André Michel's *History of Art*⁴³ and, after him, E. G. Millar⁴⁴, the English miniature "comes closer to Gothic art": the proportions are more correct, there is more width and breadth in the feeling of the modeling, there is a desire to achieve elegance of outline and delicacy of execution. And these two authors point to the Westminster Psalter, at the British Museum, as the most representative example of that style. Now, the five full page miniatures which this manuscript contains⁴⁵ have a certain relationship with the paintings of the Petit-Quevilly. The same shapely roundness of the feminine faces, in the same calm style of the draperies with a survival of Romanesque formulas. The Virgin in Majesty, of the Psalter, is not very different from that of the Petit-Quevilly. And it is precisely in that Psalter that there is a *B* adorned with four flowers that so closely approach our Norman flowers (fig. 18). It is true that the flowers of the Petit-Quevilly have more movement and more gracefulness: this is characteristic of the artist's talent. But both works must be of the same family and of the same period. The family this manuscript belongs to is that of the Anglo-Norman miniature; the period, the end of the XII Century.

There still remains to investigate the history of the costume. The evidence it provides not only confirms

that preceding, but even brings further data. (All the information pertaining to costume which we here present is due to the kindness of Mlle Michèle Beaulieu, Assistante at the Louvre Museum, who is working on a book on the history of costume⁴⁶.) The very long robes of the Magi, with tight fitting sleeves, and the kneelength garment of Saint-Joseph (traveling garment or costume of the people) are no longer to be seen after 1190. The materials with large checks and medallions, of Eastern origin, was fashionable during the whole of the XII Century. The heads of hair and the beards in long locks clearly separated by means of threads wound around each one, were fashionable until 1190; after that date, civilians had themselves represented beardless. Lastly, the shoes with the long pointed toes, called *Souliers à pigaches*, which the Magi and Saint-Joseph wear, enjoyed a short lived vogue—between 1175 and 1185 or 1190 at the latest. (Saint-Joseph's quaint hat may frequently be seen in the Anglo-Norman miniatures of the end of the XII Century and the beginning of the XIII⁴⁷.) In the history of the costume then, there occurred a very clear-cut gap around 1190, and all details in the clothing of the figures of the Petit-Quevilly belong to the period preceding that date.

Perhaps it will be objected that the artist may have worked *after* 1190 making models of miniatures or cartoons executed *before* that date. It seems impossible to admit that the author of the paintings of the Petit-Quevilly, a remarkable master of drawing and decoration, did nothing but copy models. And then, is it at all likely that at a time when it was customary to represent sacred figures as living contemporaries, the artist of the Petit-Quevilly would have reproduced, from old models of ten or twenty years back, types of costumes and outmoded shoes which must then have appeared ridiculous? An archaic detail may perhaps be preserved, at times, if only because of some tradition. But it is hardly possible that archaism would be extended to all costumes and to all details. (For instance, in the *Visitation*, Elizabeth's long tunic is much shorter than her chaise. It is almost always so in XIII Century art. Now, this fashion dating from the XI Century was no longer current in the XII Century⁴⁸.)

This is the conclusion to which all considerations—of history, of style

and of fashions—lead us: the paintings of the Petit-Quevilly would be a little before 1190.

The archives mention nothing as to their date of execution. However, they do give a bit of information which is not lacking interest: from them we learn that in 1183, King Henry II Plantagenet "whose numerous adversities seem to have left him with no other interest than that in charitable institutions," donated his royal manor at Quevilly to an institution for young ladies of noble birth struck with leprosy⁴⁹.

One may well wonder whether the paintings of the chapel might not have been brought about by that foundation. The King of England—Duke of Normandy—Henry II, could have ordered that for himself, so as to give the interior of the chapel a less austere look, and thus gladden the eyes of the sick young ladies coming to pray under these vaults, some charming pictures evoking the gracious scenes of Jesus' Childhood among leaf-scrolls and flowers.

This is not an unreasonable assumption and one which indeed corresponds to the dates suggested by the study of the flora and the figures. The vaults of the chapel of the Petit-Quevilly would have been painted in the last fifteen years of the XII Century, perhaps between about 1183 and 1190.

**

There may have existed in the Middle Ages in Normandy other vaults adorned with leaf-scrolls and flowers. There may have been some elsewhere in France. In a chapel of the church of Saint-Quiriac of Provins, delightful flowers were painted in the second half of the XII Century. They have disappeared. But we know them thanks to the watercolors made after them by A. Denuelle (1868). They have a certain resemblance to the flowers in the Petit-Quevilly, but are also in some ways different from them (fig. 27 and 28).

At the abbatial abode of Moissac (Tarn-et-Garonne) a *Tree of Jesse* painted on a wall is formed by leaf-scrolls whose flowers also recall our Norman flowers (fig. 29). It is probable that this kind of decoration, which adapted itself easily to any surface, was often used by the painters. One may still find an example at the end of the XIII Century in Spain, in the heart of Castille. The vault of the capitulary gallery in the monastery of

Sigena was, before the fire of 1936, entirely covered by leaf-scrolls and flowers. And these flowers, although very original, have a remote relationship with the Anglo-Norman flowers (fig. 30)⁵⁰.

In the stained glass windows of the XII Century, that type of flower is rarely seen. It would have been impossible to confine it within these narrow borders to which, on the other hand, the Romanesque palmette and its derivations were wonderfully appropriate. Maybe the flowers of the *Trees of Jesse* of the stained glass windows of Saint-Denis and of Chartres owe something to the Anglo-Norman flower. But they rather seem to derive directly from the Romanesque palmette. Moreover, at the time these stained glass windows were executed, the flower in these Anglo-Norman manuscripts was perhaps still unknown.

On the other hand, it is seen in the backgrounds of the Chartres stained glass windows of the XIII Century, with, at times,—significant detail—a fruit hanging from the edge of a leaf. It is then part of a whole decorative ensemble where leaf-scrolls and medallions are again found framing the scenes, as in the stained glass window of the *Legend of Saint-Eustace*, in the Northern aisle of the Cathedral.

While this complex flower required a lot of space, it also needed color. Its numerous petals could not be separated from one another except through different tones. This is no doubt the reason why it is never seen in sculpture. On the portals of the second half of the XII Century, in Rouen, Bourges, Mantes, Sens, Paris and elsewhere, on lintels, on their central supports or jamb-shafts, wherever space was available, beautiful leaf-scrolls run all across or up and down, either of Eastern type with small digital-leafed motifs, or of broad acanthus-leafed

design of the ancient type. But the flowers which adorn them are those suitable to the technique of sculpture—the Anglo-Norman flower never appearing therein.

Because of its complexity devoted to the arts of color—illumination, mural painting, stained glass—it also passed into the decorative repertory of miniaturists. It is even found in that field very prematurely, at a time when it was still little known—as early as the third quarter of the XII Century. It flourished then in many Anglo-Norman manuscripts. Why should one be surprised to find it suddenly—most certainly brought over by one of these beautiful works—in the region of Limoges which in 1152 had passed under the suzerainty of Henry II Plantagenet as a result of his marriage to Alienor of Aquitaine? It adorns the leaf-scrolls of the shrine of the Cathedral of Apt (Vaucluse) magnificently, “an almost unique specimen,” wrote J.J. Marquet de Vasselot, “of a decoration which, by its powerful stylization and brilliance, constitutes one of the most wonderful decorative pieces of which the enamel workers of Limousin may well be proud” (reproduced on the cover)⁵¹.

**

Flowers may therefore be seen in the XII and the XIII Century in mural paintings and in other arts, which more or less resemble the Anglo-Norman flowers. But those of the Petit-Quevilly outshine them all—even the most beautiful—in nobility and richness. Truly regal flowers, worthy of adorning the vaults of a shrine and framing the scenes of Jesus' Childhood, and of evoking—and perhaps this was the purpose they were painted here for—the exquisite thought of Saint Bernard with regard to the Infant Jesus: “The flower

wished to be born of a flower, in a flower, at the time of flowers⁵².”

This nobility is due to their remote origin. They were born in the East, in Persian art—“a Heraldic art turned to ornamental stylization, which was a general tendency inherited from the old Chaldeo-Assyrian decoration, and which was even more emphasized by the Mazdaism's taste for the abstract and the dryness of formulas⁵³.” The Sassanid palmette, emblem of the Tree of Life or Immortality, had the greatness and the stateliness of a “heraldic” flower. It also had the latter's abstract and almost withered appearance.

Inspired by this ancient palmette of which they retained the powerful stylization, the flowers from the Anglo-Norman manuscripts are also heraldic flowers, noble and stately. But they are no longer either abstract or withered. In dressing them up with acanthus leaves, the miniaturists of the XII Century have lent them relief, movement and life. And the master of the Petit-Quevilly was able to make these flowers look still more alive, without this causing them however to lose their heraldic nobility.

Thus—as everything else in this world—these ornamental flowers did not reach perfection without having gone through a long evolution. Before appearing on the Norman vaults in all their beauty, they were used over and over again throughout the centuries by various artists who altered them according to the bents of their genius. Made up of forms and elements derived from earlier arts of the East and West and not from copying directly from nature, they are—in mural painting, at the transition period, from the Roman to the Gothic—flowers which are still purely Romanesque and superbly decorative.

DENISE JALABERT.

LA RÉAPPARITION D'UN LIVRE D'HEURES PAR LE MAÎTRE DU DUC DE BEDFORD

Parmi les acquisitions de la Bibliothèque Nationale autrichienne des deux dernières décades, l'une des plus intéressantes est celle d'un manuscrit (Serv. Nov. 2614) qui, en 1936, y fut transféré du Musée d'Histoire de l'Art de Vienne. Ce manuscrit, un chef-d'œuvre de l'enluminure française, faisait partie de ce qu'on appelle la « collection Ambras » dont le noyau essentiel remonte à l'archiduc Ferdinand du Tyrol (1529-1595), frère de l'empereur Maximilien II.

L'ensemble de livres et de manuscrits de la collection Ambras était si vaste que Ferdinand avait dû nommer un bibliothécaire, le Hollandais Gerard Van Roo. Il est impossible de dire si notre manuscrit fut acheté pour la collection Ambras par ce prince ou seulement par l'un de ses successeurs. Toutefois, comme il n'est fait que rarement mention de nouvelles acquisitions après la mort de Ferdinand, il semble probable que notre livre d'heures ait fait partie du fonds le plus ancien. Après l'extinction de la lignée mâle de la dynastie tyrolienne, à la mort de l'archiduc Léopold en 1663, le Tyrol et le Vorarlberg se réunirent de nouveau aux autres pays autrichiens. C'est au cours de cette même année que l'empereur Léopold I^{er} et son bibliothécaire, Peter Lambeck¹, vinrent à Ambras. Ils emportèrent avec eux à Vienne 583 volumes de manuscrits et 5880 livres imprimés. Le reste des œuvres d'art n'entra dans les collections impériales qu'en 1806.

On ignore si des manuscrits en faisaient encore partie alors. Notre manuscrit fut remis, avec tout l'ensemble de la collection Ambras au Musée d'Histoire de l'Art, où il demeura, jusqu'en 1936. Cette année-là, à l'occasion d'un échange d'œuvres d'art, il fut transféré à la collection de manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Vienne, dont il représente actuellement un des trésors les plus choyés.

Nous ne pouvons malheureusement pas préciser à qui ce manuscrit a appartenu avant d'entrer dans la collection Ambras. Il figure, avec deux autres manuscrits français, sous les nos 20-22, au catalogue des trésors de la collection Ambras, publié en 1819². Avant de discuter les qualités artistiques de cette œuvre importante, j'aimerais décrire son aspect extérieur :

RELIURE : Peau de daim du xv^e siècle frappée à froid sur les deux faces.

CADRES : avec un motif à diagonales.

A l'intérieur de la couverture il y a une petite étiquette avec la cote Ambras du Musée de l'Histoire de l'Art de Vienne, et le numéro 4994.

Sur le dos, il y a une étiquette avec l'ancienne cote Ambras : 122.G.14.

Nombre total de FEUILLES : 201.

SUPPORT : Beau parchemin français.

DIMENSIONS : 220 × 160 mm.

ÉCRITURE : minuscules gothiques ordinaires.

EN-TÊTES rouges, CALENDRIER rouge, bleu et or.

TEXTE : correspond, en général, au genre de Livres d'heures de la première moitié du xv^e siècle.

Fol. 1 — Fol. 12 vo. Calendrier avec une prédilection manifeste pour les saints vénérés dans le nord de la France.

Fol. 13 — Fol. 26 vo. Périscope d'Évangiles et prière à la Vierge. Fol. 26 vo. : blanc.

Fol. 27 — Fol. 94. Office de la Vierge. Fol. 94 vo. : blanc.

Fol. 95 — Fol. 114. Psaumes de la pénitence et litanie.

Fol. 114 vo. — 120. Petit Office de la sainte Croix.

Fol. 121 — 126 vo. Petit Office du Saint-Esprit.

Fol. 127 — Fol. 136. *Les sept joies et les sept douleurs de la Vierge*.

Fol. 136 vo. — 182 vo. Office des morts.

Fol. 183 — Fol. 200. Suffrages.

Fol. 200 vo. : blanc.

Fol. 201 — 201 vo. (Collé plus tard) : des prières dans une écriture du xvi^e siècle.

Le calendrier, *les Sept joies et les sept douleurs de la Vierge*, sont en français, le reste en latin.

Le décor artistique consiste en 15 miniatures, 396 décors en marge et de nombreuses initiales de dimensions différentes. Ce sont, naturellement, les grandes miniatures qui s'imposent le plus à notre attention. Elles se rapprochent aussi par le sujet aux

scènes habituelles des Livres d'heures de la première moitié du xv^e siècle :

- Fol. 27. *Annonciation.*
- Fol. 51 vo. *Visitation.*
- Fol. 63. *Nativité.*
- Fol. 69. *Annonce aux bergers.*
- Fol. 73 vo. *Adoration des mages.*
- Fol. 77 vo. *Présentation au temple.*
- Fol. 82. *Fuite en Egypte.*
- Fol. 89. *Couronnement de la Vierge.*
- Fol. 95. *Un ange apparaît au roi David.*
- Fol. 114 vo. *Crucifiement du Christ.*
- Fol. 121. *Pentecôte.*
- Fol. 127. *Vierge à l'Enfant et deux anges.*
- Fol. 133. *Jugement dernier.*
- Fol. 136 vo. *Messe pour les morts.*
- Fol. 182 vo. *Trinité.*

Les dimensions moyennes des miniatures sont de 100 × 70 mm. La *Trinité* du fol. 182 vo., qui sert de fin au texte, est la seule qui mesure 70 × 62 mm.

Ces miniatures sont de remarquables chefs-d'œuvre de l'enluminure, qu'on peut attribuer avec certitude au maître du duc de Bedford. Ceci s'applique particulièrement aux fol. 27, 51 vo., 69, 73 vo., 77 vo., 89, 95, 121, 127, 133, 136 vo. et 182 vo. Les autres sont des œuvres d'atelier, et on peut y distinguer au moins deux mains différentes.

L'œuvre conservée du maître de Bedford, le plus grand des miniaturistes français de la première moitié du xv^e siècle, a été réunie et critiquée par les savants modernes au cours de cette dernière décennie³. Comme point de départ nous avons le Livre d'heures rédigé en 1423 pour le duc Jean de Bedford et conservé aujourd'hui au British Museum, à Londres, sous le numéro 1885 des « manuscrits supplémentaires ». Nous avons aussi le *Bréviaire de Salisbury* de la Bibliothèque Nationale de Paris (Ms. lat. 17294) et un Livre d'heures de la Bibliothèque Nationale autrichienne de Vienne (Cod. 1855). On doit y ajouter une scène de l'*Annonciation* dans le Cod. 1840 de cette même bibliothèque, qui est particulièrement caractéristique de l'art de ce maître. Les attributions plus récentes devront rester hors de notre discussion actuelle, car elles se rapportent à un domaine différent de celui des livres d'heures et aussi parce qu'elles appartiennent à une autre phase du style de l'artiste⁴.

Bien que nous ne connaissions pas le nom de cet artiste remarquable, il apparaît néanmoins, à travers ses

œuvres, comme une personnalité très fortement caractérisée.

Il tire sans aucun doute son origine de l'école des miniaturistes parisiens de 1400 environ, mais il a suivi la voie du nouveau naturalisme plus que tout autre peintre français de l'époque. Bien qu'il ait certainement été en contact avec des maîtres comme André Beauneveu ou Jacquemart de Hesdin, provenant des Flandres ou du nord de la France, nous ne pouvons pas oublier le fait qu'il a été particulièrement influencé par les frères de Limbourg. Il se relie à ces hommes par la force expressive des têtes de ses personnages, par la vivacité de leur corps, le modelé et l'équilibre sculptural de la composition spatiale. Un autre trait, difficile à définir mais toujours sensible, est le charme poétique et surnaturel dont s'y trouve recouvert le monde tangible et purement matériel. Une comparaison des scènes de notre Livre d'heures avec des représentations analogues dans les manuscrits authentiques de ce maître sert à démontrer que le Cod. ser. nov. 2611 est aussi de la main de ce maître.

La scène la plus caractéristique peut-être est l'*Annonciation* du fol. 27 de notre codex (fig. 1). La Vierge, dans un intérieur gothique, est agenouillée sous un baldaquin et devant un prie-Dieu. Derrière elle, un ange écarte le rideau du baldaquin tandis que l'archange s'agenouille devant elle, les bras croisés. Les premiers mots de son message sont inscrits sur un rouleau. Au-dessus de lui, nous voyons Dieu le Père, en buste, entouré d'un cercle de chérubins. Le décor est celui d'une pièce gothique avec des fenêtres ogivales, une voûte, et un pavé dont le dallage est dessiné en perspective. L'*Annonciation* dans le Cod. 1855, fol. 25 vo., présente une architecture plus riche, mais elle comporte, tout comme notre manuscrit, le motif de l'ange écartant le rideau, ce qui met en relief la profondeur de l'espace.

La preuve la plus convaincante de l'attribution de ces miniatures au maître de Bedford, est fournie par le traitement identique des personnages. La Vierge a toujours le même type de visage ovale à front haut, aux sourcils minces et à la bouche petite. Les épaules sont étroites et tombantes. Les longs doigts aux pouces nettement distincts sont particulièrement caractéristiques de notre maître. La Vierge de l'*Annonciation* du *Bréviaire* de Salisbury, fol. 440, offre les mêmes caractéristiques que ce type de Vierge

créé par notre artiste. Encore plus significatif pour l'identification de notre maître est le personnage de l'archange. Il a toujours les mêmes traits, de petits yeux, une petite bouche, un gros nez et des sourcils à peine marqués. Le cou est court, et le personnage paraît trapu. Les cheveux blonds sont abondants et roulés dans le dos. La bordure de son opulente dalmatique est richement décorée.

Nous ne devons pas négliger non plus l'analogie du coloris. Le manteau de la Vierge est toujours du même ton bleu clair, et le coussin sur lequel elle est agenouillée est du même rouge vermillon dans les trois scènes de l'*Annonciation* conservées à Vienne. Le rouge garance de la dalmatique de l'ange est le même dans le cod. ser. nov. 2614 que dans celui de 1885. Le modelé des visages est sans doute de la même main. La préparation est d'un ton de chair délicat, où les ombres se glissent peintes en gris clair, tandis qu'un ton rose foncé est ajouté sur les joues. Il y a une absence totale de contours précis. Nous trouvons aussi d'autres couleurs, surtout de l'orangé, de l'outremer, du bleu de cobalt, du vert couleur d'herbe, du brun, du violet, du blanc, naturellement avec les variations voulues, mais nuancés de la même façon que dans les œuvres connues du maître de Bedford.

Les autres miniatures permettent aussi une démonstration analogue. Si nous comparons la scène de la *Visitation* de notre manuscrit, fol. 51 vo. (fig. 2), avec celle du Cod. 1855 (fol. 48 vo.), nous trouvons un parallélisme d'une vaste portée dans la façon de rendre l'espace, avec un fond de ville et de montagne. La manière minutieuse de représenter le sol, couvert d'herbe et de fleurs, est particulièrement caractéristique. La prairie est rendue en alternant les tons clairs et foncés qui sont peints au moyen de touches horizontales. Chaque brin d'herbe est vert clair et jaune, et les fleurs sont indiquées par des points blancs et rouges. L'identité de cette technique dans tous les manuscrits dus au maître de Bedford est si apparente qu'il est impossible de croire à des mains différentes. J'aimerais signaler aussi le personnage de saint Joseph de la *Visitation*, avec sa barbe partagée, si caractéristique du maître de Bedford. Nous rencontrons ce trait très souvent, particulièrement dans le Cod. 1855, dans le personnage de Joseph de l'*Adoration des Mages*, fol. 70 vo., dans la *Fuite en Egypte*, fol. 80 vo., et dans le grand-prêtre de

la *Présentation au Temple*, fol. 75 vo. La barbe est peinte au moyen de lignes blanches et grises obtenues grâce à des coups de pinceau finement posés sur un fond gris.

Une comparaison entre l'*Annonce aux bergers* de notre manuscrit et le même sujet tel qu'il apparaît dans le Cod. 1885, fol. 65 vo., est particulièrement révélatrice. Bien que ce dernier soit plus riche en personnages, avec les bergers et leurs troupeaux, et bien qu'il ait plus de profondeur, il y a tant d'analogie dans les attitudes et le type des personnages, que ces deux scènes doivent avoir été exécutées par le même maître. Le berger de droite dans les deux miniatures a le genou gauche plié et il s'appuie sur la jambe droite. Il protège, d'une manière analogue, de sa main droite, son visage des rayons partant de l'ange qui vole vers le bas. Un trait caractéristique du berger imberbe est le ton gris-vert de son visage. Ceci donne l'impression qu'il n'est pas bien rasé, ce qui représente une tentative particulièrement intéressante des débuts du naturalisme du xv^e siècle. Dans les deux exemples, les anges montrent aussi de telles analogies, comme par exemple dans le raccourci de la moitié droite de leurs visages, dans le modelé de leurs cheveux et dans le geste des deux bras tenant le rouleau, qu'on pourrait presque parler de copie pour certaines de ces images.

Pour une comparaison des types représentés, je voudrais me rapporter, en particulier, à la *Présentation au Temple*, fol. 77 vo. La Vierge est exactement pareille à celle de la même scène du Cod. 1855, fol. 75 vo. Les paupières baissées et le nez élargi correspondent de part et d'autre. Les servantes qui se tiennent derrière la Vierge se ressemblent comme deux gouttes d'eau. Dans les deux représentations elles portent de la main droite

un panier avec des pigeons, et un cierge allumé de la main gauche. En dernier lieu, j'aimerais comparer *David et l'ange* dans notre codex (fol. 95) avec le même sujet dans le Cod. 1855, fol. 153 vo. En ne considérant que la partie supérieure de la miniature du Cod. 1855 (la partie supérieure représente une autre scène de la vie de David), on constate deux compositions presque identiques. David porte le même manteau rouge garance doublé d'hermine. Sa harpe dorée est de la même forme, et le paysage dans le fond du tableau comporte les mêmes bâtiments et les mêmes détails de la végétation. D'autres manuscrits peuvent nous fournir des preuves, qui nous mèneraient d'ailleurs au même résultat, à savoir, que notre Livre d'heures est, dans ses parties principales, l'œuvre personnelle du maître du duc de Bedford. Il n'est naturellement pas surprenant que les miniatures n'aient pas toutes été exécutées par le maître lui-même. Il est certain que la *Nativité* (fol. 63), aux personnages raides, à mouvements maladroits, est l'œuvre d'un assistant. Le traitement du paysage, avec ses deux collines dans le fond, est dépourvu d'imagination, et le paysage est plutôt nu. Le sentiment poétique des images peintes par le maître de Bedford a ici cédé la place à un travail prosaïque d'artisan. Les couleurs ont été choisies sans soin et elles s'opposent en de vifs contrastes.

La *Fuite en Egypte* (fol. 82) occupe une place de transition. Quoiqu'elle ait été composée sans nul doute par le maître lui-même, les traits personnels de l'artiste font défaut dans son exécution. Les traits de la Vierge sont grossiers, la position des jambes de Joseph n'est pas nette, et le paysage manque de profondeur et d'espace. L'auteur de cette miniature est encore nettement attaché au style du xiv^e siècle et

manque de compréhension à l'égard du naturalisme du maître. Le *Crucifiement du Christ* (fol. 114 vo.) doit également être considéré comme un produit d'atelier. Quiconque regarde le *Crucifiement* dramatique du Cod. 1855, fol. 137 vo., doit sentir d'autant plus le manque de tempérament et la faiblesse de la composition de notre scène. Le ciel est une plaine bleue, plate et couverte d'étoiles placées dans un ordre géométrique. Dans l'œuvre originale du maître, le ciel devient plus clair vers l'horizon, et le bleu foncé tourne en bleu clair et en gris-bleu léger, ce qui témoigne d'une observation indépendante de la nature.

Les encadrements décorés et les initiales doivent, enfin, être considérés, aussi comme des œuvres d'atelier. Les marges sont recouvertes de rinceaux en spirales avec des feuilles à épines en or et des fleurs de couleurs variées. Une bordure bleue et or sépare le texte des rinceaux, et il en émerge, vers le haut et le bas, des rinceaux à feuilles d'acanthe de couleurs vives. Les initiales sont uniformes, des majuscules bleues et rouges garance sur un fond en or, ou bien en or sur un fond bleu et rouge. A l'intérieur, il y a des rinceaux vaporeux, blancs et bleus sur fond rouge.

Malgré l'inégalité inhabituelle du décor artistique, les douze miniatures authentiques du maître de Bedford, probablement exécutées, de même que les autres œuvres importantes de cet artiste, dans les années 1420, accroissent grandement notre connaissance de l'activité de ce miniaturiste. Grâce à un heureux hasard, la Bibliothèque Nationale d'Autriche, déjà riche, en œuvres du maître de Bedford, a ainsi reçu encore une de ses œuvres, dont la plus grande partie doit être considérée comme étant de sa propre main.

ERNST TRENKLER.

THE RESURRECTION OF CHRIST BY PIERO DELLA FRANCESCA AN INTERPRETATION

In the small, austere Palazzo Comunale, previously called Palazzo de' Conservatori, in Borgo San Sepolcro, there is on the main wall of the Sala de' Conservatori facing the entrance door the famous fresco representing the *Resurrection of Christ* by Piero della Francesca (fig. 1)¹.

1. The date of the Borgo San Sepolcro fresco is not known. According to LONGHI, *Op. cit.*, "pare ben unirsi, anzi di qualche poco precedere allo stile aretino più maturo," i.e. ca. 1459. According to CLARK, *Op. cit.*, the fresco was executed at the time of "the later scenes on the east wall at Arezzo, especially the *Discovery and Proof* : thus datable c. 1463."

The fresco does not occupy to-day the wall in the Palazzo Comunale for which it was painted, but, according to a document to be published by Prof. L. BERTI, must have been moved as early as in 1474.

The frescos in Arezzo are reminiscent in their flat silhouettes and sunny colors of Domenico Veneziano and, in a lesser degree, of Fra Angelico and Pisanello. In the fresco of Borgo San Sepolcro, Piero renounced these decorative, tapestry-like surface patterns, in favor of plastic bodies, seen sometimes in bold foreshortenings, characteristic of his latest period. The fresco should be dated probably after the Brera Altar c. 1472, perhaps as late as 1474 when Piero was Prior. TOESCA, *Op. cit.*, dates the fresco later than those of Arezzo.

Creighton E. Gilbert, in "Marsyas", Vol. I, 1941, pp. 41 ff., tries to date the portraits of *Federigo da Montefeltro* and *Battista Sforza*, Uffizi, on the basis of a rather unconvincing interpretation of the inscriptions, after the death of the countess, i.e. after July, 1472. For him this work is "the latest of Piero." However, style and colors strongly reminiscent of Domenico Veneziano speak clearly for the dating in the time of the Arezzo cycle c. 1460-1466 (LONGHI, c. 1465).

The choice of the theme was highly suited to this place. San Sepolcro was founded in 934 by two pilgrims, who brought with them from Jerusalem some relics of the Holy Sepulchre and built an oratorium for them. The town was later built around this oratorium. So there existed from the beginning a close connection between Borgo San Sepolcro and the resurrected Christ who became the patron and protector of the town. Later, from 1571 on, the seal and the town flag bore as insignia the Resurrected Christ².

When Piero was commissioned with this fresco it was clear that he had not only to tell the narrative Biblical episode of the Resurrection, but also to create an image of the local god and patron of his town.

It seems that there existed in Borgo San Sepolcro a special iconographical tradition of the risen Christ as Patron of the town somewhat different from the general Trecento tradition. Of this, there still exists at least one example: the Sienese polyptych with the *Resurrection* in the center panel, of the second half of the XIV Century, formerly in Santa Chiara of Borgo San Sepolcro (today in the Museum of this town), recently attributed by Longhi (p. 158) to Niccolò di Segna. This panel (fig. 2) seems to be the immediate prototype of Piero's fresco. Not only is the general scheme similar but even the gestures of Christ: He holds the banner firmly in his right hand and

clenches his other into a fist. The Christ is like a warrior in his energetic stance and anticipates that of Piero. But Piero has left out the supernatural halo in the form of a mandorla with cherubins around it, and he has replaced the golden background with a landscape³.

In Piero's fresco the solemnity of the athletic body of Christ in frontal view, reminiscent of the Olympian Apollo, whose face looks like a Byzantine Pantocrator and whose weary expression and tired eyes reveal his sleeplessness; the firm manner in which he holds the banner of Victory as he would hold a lance, as well as the gesture of his left hand which

3. The polyptych is reproduced in : *Op. cit.*

Other examples of a similar iconographical type where the sarcophagus is parallel to the surface of the painting, where the Resurrected Christ is in frontal view with one foot on the edge of the sarcophagus and with the sleeping soldiers in front of it, can be found in : Niccolò di Pietro Gerini, Pisa (*Op. cit.*); Ugolino da Siena, National Gallery, London (*Op. cit.*) and finally Mantegna, Tours (*Op. cit.*). In these latter examples the gestures of the Christ are different from the Borgo San Sepolcro type.

In the small *Resurrection* on the brooch of the stole of Saint Augustine by Piero, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (cf. *Op. cit.*) the Christ has the traditional gestures : one hand holding the banner loosely, the other raised in benediction. Here the Resurrected Christ is obviously not meant as Patron Saint of the city. This small painting is probably the work of a pupil.

seems to grasp invisible reins may be explained by the desire of Piero to give this risen Christ the aspect of a guard. The majestic pyramidal group formed by the figures and the symmetrically disposed trees of the landscape accentuate the fact that we are not confronted with a transitory episode but rather with a symbolic event. Piero has even enframed this fresco with two lateral corinthian columns of delicate design, to set off the composition. (I owe the new photograph to Dr. Ugo Procacci, Florence. The columns, reproduced here for the first time, were completed on the occasion of a recent restoration of the fresco⁴.)

Before the finely profiled sarcophagus are four crouched soldiers, two of them are sleeping and seem to dream of the Resurrected Christ; the other two are awake and respond as to a vision: one covers his eyes, dazzled by the *sol novus* and the other shuts his eyes against it. (Sir Kenneth Clark has already observed that the Resurrected Christ "seems to be a part of the dream which lies so heavily on the sleeping soldiers;" however, the other two, soldiers are not sleeping but awake and dazzled by the vision⁵.) The colors of the soldiers are heavier than those of Christ: a bordeaux red, a deep green which changes into red, a bronze brown and a lavender dominate. Do these soldiers not symbolize the sleeping citizens of the town, protected by the vigilant country God? One of them—the second

from the left—is according to a local tradition, a self portrait.

However, besides the significance of the risen Christ as the Patron of Borgo San Sepolcro, Piero gave to him also a cosmic meaning: Christ enacts here the periodical rebirth of spring as a solemn rite. "This country God," says Sir Kenneth Clark, "who rises in the gray light while humanity is still asleep, has been worshipped ever since man first knew that seed is not dead in the winter earth, but will force its way upward through an iron crust⁶." Yet, Piero, conscious of the cosmic meaning of the Easter story, went farther, symbolizing the spring awakening of nature by specific allusions in colors and forms. The shroud with severe classic folds around the athletic body of Christ has indeed not the conventional white color, but a surprising fresh pink color with shining reflections: the color of Spring. As ruby colored fresh spring buds appear the blood drops from the wound. In the background the dry, beige colored and green spotted hilly landscape of Tuscany emerges with two diagonal rows of trees, which converge toward Christ. It is noteworthy that the trees at the left are old and withered while the trees at the right are young and green. Nature is dead at the left as in autumn and it is reborn at the right as in spring. The risen Christ of Piero stands just at the "turning point" of this eternally recurring event⁷.

Piero della Francesca has thus re-

integrated the Resurrection of Christ with its original cosmic sense as it was known from time immemorial in the religions of the Mediterranean and the Oriental peoples. As with Osiris, Adonis, Dionysus, the periodical death of nature in the fall and its rebirth in the spring is again conceived as a divine event and connected with the death and Resurrection of a God.

Ritual solemnity is characteristic of all of Piero's compositions. His figures never seem to perform a real action in life or to experience a real event: they seem engaged in a sacred worship with slow, solemn gestures, sometimes with an expression of grave impassivity, sometimes with that of serene devotion. They all seem to reenact a divine mystery play thereby celebrating absolute truth. No surprise seems to affect their lives.

This freedom from worry and simplification of the soul of Piero's figures allows the artist—and the spectator—greater concentration on the effects of forms, colors and lines. The simple cubical and conic volumes, the decorative frontal and profile silhouettes which are the foundation for sunny, shadowless colors, the beauty of curious, sophisticated overlappings, constitute an enchanted realm of immortal forms and pure colors. One seems to touch upon the world of archetypes.

CHARLES DE TOLNAY.

6. GOMBRICH (*Op. cit.*) criticizes SIR KENNETH CLARK's above quoted beautiful remarks, in the name of "rational historical criticism." He declares that "to the Christian of the XV Century Christ was not a Corn God." Yet there can be no doubt that Piero was conscious of the cosmic meaning of the Easter story and has directly incarnated his message in the withered and green trees and in the fresh pink colored shroud.

7. The representation of the withered and green trees in the background of this fresco seems to be obviously in relation to death and rebirth of nature of which the

Resurrection is a symbol. It could hardly be explained by the doctrine of the withered Tree of Knowledge and the green Tree of Life as it is described e.g. in Guillaume de Deguileville, *Le Pèlerinage de l'Âme*, and as it is represented in the so called *Earthly Paradise* by Giovanni Bellini, in the Uffizi (*Op. cit.*).

To our knowledge, these trees in Piero's fresco have so far never been interpreted as symbols of the seasons.

The row of trees (or rocks) diagonally arranged in the space can be found also in Flemish painting of the XV and XVI Centuries. For example, Geertgen, *Saint*

John in Pathmos, Berlin; Patinier, *the Baptism of Christ*, Vienna; Bosch, *Temptation of Saint Anthony*, Prado; Breughel, *Winter*, Vienna. The symmetrical disposition of the two diagonal rows of trees at the right and left converging toward the main figure seems to be an invention of Piero's. His idea has probably inspired Breughel's *Bird Thief*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, where the main figure is again at the center of the two diagonals formed at the left by trees and at the right by a tree trunk and a sack. The similarity is quite evident and significant of Breughel's Italianism.

THE CENTRAL INSTITUTE FOR THE RESTORATION OF WORKS OF ART, IN ROME

— I —

It is easy to understand why institutions of learning must take the place of individual initiative when it is not creation that is needed, but discipline, technique and research for new and better methods. Science is organization, research, infinite opportunities to control and experiment. The foremost need for the art of restoration is to have it become a critical, well outlined science. To many this may seem strange, but we are still far from this primary. The restoration of works of art remained for a long time empirical, controversial, done with old methods and prejudices. Everyone wanted to do as he liked: it seemed that the Museum directors felt a *capitis deminutio* (the end of their power) when they heard of the coordination of methods, experiments, and prescriptions. It was long believed that the restorer was an artist, if not at times a sorcerer. This attitude stemmed partly from the fact that the plan of studies generally followed in every country by the art critic, who one day hoped to become a Museum director, did not include courses on the restoration of works of art. These courses of study never tried to integrate the study of philology with either a manual or theoretic knowledge of the technique in painting and plastic. The critic was left at the mercy of the restorer who did as he pleased.

It was natural to react to this state of things by the perfecting of art criticism, philology and esthetics. Some of the critics who had had

previous pictorial experience, could look at a work of art with some technical knowledge.

What had been done in Vienna, Paris, and especially in the Fogg Museum of Cambridge, Mass., for the scientific research on restoration, took sporadic shape also in Italy. One can readily see that the absence of secondary scientific research can not be compensated for either by the intelligence of the critic or the ability of the worker. Thus it happened that after Prof. G. C. Argan read a paper to the Congress of Art Superintendents in 1938, serious thought was given to the possibility of creating an Institute which could become the center of experimental research as well as a permanent school of restoration. On the eve of a tragic war, the moment may have seemed unfavorable, but at the same time as was later recognized, it was the very moment when there was great need to take action and have an institution ready to remedy the grave damages of bombing.

At that time it was already difficult to find the necessary building for such a school. It was impossible to build; nevertheless, I succeeded in getting four large floors of the ex-Convent of Saint Francis of Paola, near the Coliseum—practically in the heart of Rome. Once the building was found, it had to be remodeled from the basement up, to be equipped for the various necessary services. We started to work on it at an accelerated pace in September 1940 under my direc-

tion, and the actual remodeling was finished the following year. At the same time we had gathered all the necessary equipment, so that in 1941 we were ready to operate.

The idea I followed in the organization of the Institute was to have a complex structure, reciprocally integrated, as required by the theoretical requirements of the Taylorization of the restoration, so that each department could have a specific and specialised function.

The fundamental principle having been accepted that restoration had nothing magic to it, and that no absolute experimental method had to be followed, what we had to create then was a real clinic. That is why we gave great importance to the Chemistry and Physics laboratories.

At the same time, since the method of restoration is above all a philological and critical activity, the Institute needed all kinds of bibliographic and photographic material and archives indispensable for all kinds of preliminary studies of a work of art, or to record exactly and precisely the *iter* followed in each and every case. A well equipped photo-laboratory was needed as well as a specialized library on art, and an archive where all work done could be recorded.

The organization of the Institute being based on the conception of restoration as philological criticism—to restore first of all what is left of a work of art—the Institute was headed not by a restorer but by an art

historian, assisted by a technical committee composed of archeologists and art historians and critics. All services of the Institute were placed under the Director, an art historian¹.

This is approximately the organization of the Institute. As for its activity, it passed through several stages since the beginning. Between 1941 and 1943 the work was only partly done in Rome but also in Assisi, in the upper Church of Saint Francis, in Padova, in Rimini and Florence.

Since the war, exhibitions of the restored work done in the Institute were held in Rome. The first was of several paintings, among others a Giovanni da Paolo bought by the State for the Siena Museum. The second exhibit was of a series of paintings by Antonello da Messina, sent from Messina, Palermo, Piacenza, Syracuse and Venice. The third one exhibited the restored fragments of Lorenzo da Viterbo.

In 1943, because of the bombings, it was decided to suspend work in

Rome, and remove the most precious works of art, as well as the very valuable scientific equipment—today of incalculable value: microscopes, electric scales, spectrographs, X-ray machines, etc.

As soon as Rome was liberated, the equipment, which had been hidden in the Vatican, was put back in the Institute, thanks to this foresight miraculously untouched by the Germans, perhaps because of its inactivity. In this way the Institute was the only scientific organism in Rome which had saved all its equipment and was ready to go to work. The only difficulties were about getting some of the needed raw materials. Materials then absolutely unprocurable, such as canvas, caseine, glue, solvents, had been hoarded and hidden. That is why, in July 1944, on the decision of the Allied Subcommittee of Fine Arts, the Institute could immediately start to salvage what was left of the frescoes of Lorenzo da Viterbo which had been in the Civic Museum of Viterbo. It was absolutely new kind of work in the history of restoration; never before had it been necessary to put together a whole fresco from tiny fragments, some not bigger than a 1/4 of a square inch².

A new and very delicate technique had to be devised for this work. A technique which, unhappily, will have to be used for many years to come, so many famous works of art having been reduced to bits, such as the frescoes of the Camposanto in Pisa, of the Chapel Ovetari degli Eremitani in Padova, those by Tiepolo in Verona, others in Milano, in Vicenza. To

recompose these frescoes was more of a methodological problem than a technical one, because of the critical assumption implied in filling in the lacunae of the background painting. Halfway solutions may satisfy the profane, but represent a real betrayal of the work of art, as for instance, the very popular system to complete with temporary additions the missing parts of the figures, or paint the background in a lower or lighter tone. These expedients are always preferable to the remaking (repainting)—a real deceit—but they nevertheless change the chromatic value of the figure, especially when done on a large surface. The whole picture then becomes lifeless, colorless, bloodless. I concede the necessity of painting the background of the gaps in such a way that it would not confuse with the colors of the painting, by using much more sustained or much weaker tones, like spots dashed on a piece of glass. This can be best obtained by either completely avoiding reference either to the colors of the picture or to a neutral color which has a tendency to merge with the surrounding chromatic zone. When the lacuna painted in this way stands out from the rest of the picture, it will look like a superficial superposition unrelated to the painting and underneath which the painting remains as if it had not been hurt. This system, very different from the usual one, as it accentuates the gaps instead of trying to hide them, is most appropriate for very fine and important paintings which should be maintained in their original state even if they are reduced to fragments.

The exhibit of the Antonello da Messina pictures, in restoring which we strictly followed this method, demonstrated by the result the merit of our system.

The problem was even more complicated for the frescoes in bits. Here we did not have a painting with gaps; rather we had a large lacuna with a few isolated, sporadic fragments, deprived of any autonomous cohesive force. It was necessary to tie them together and thread a new warp. At the same time we had to save the critical principle of the restoration and refrain from adding anything which might be mistaken for the original. This principle is not only a postulate of historical legitimacy but is part of the conception of art. A work of art is a closed circuit, it is the single creation of a creative conscience and as such the circuit cannot

1. Schematically the Institute is composed of:

- A) Large laboratories for restoration, special rooms and shops for woodwork, plastering and gilding; gas chamber, etc., etc.
- B) Photographic studio with an archive of all films and an X-Ray laboratory.
- C) A chemical and a physical laboratory with the most modern equipment.
- D) An exhibit gallery to be used also for museographic experiments. It has been especially air-conditioned so as to permit a variety of seasons. Very radical changes in humidity and temperature can be had.
- E) An archive in which, for every work of art restored, there is being gathered for the use of researchers all related elements, graphical and technical (analysis, appraising, photographs, radiographies, cromophotographies).
- F) A specialized library on art as well as one dealing with physics and one on chemistry.

With the Institute there is a School for the restoration of works of art. The courses are for four years and students may be both Italian and foreign.

The Institute has a number of restorers, chemists, physicists, photographers, as well as artisans (cabinet makers, gilders, etc.), archivists, librarians, secretaries and typists.

When a work of art enters the Institute, it is provided with a sort of "entrance card" on which are marked all essential data, an analysis of the deterioration, indication of what has to be done to it, the photographic documentation showing the painting before the restoration. This card is deposited in the archives and is then stapled to the report on the work done. Generally, the photograph is marked with different colored inks around the deteriorated parts which could not be easily seen on the film.

2. The technical procedures for the recomposition has been greatly aided by a discovery of our photographer, Mr. Pelleggi, who has been able to photographically impress every kind of material (canvas, plaster, wood). Thanks to this discovery the recomposition may be done directly on a photograph of the painting which is projected on a canvas prepared with calcium caseate to which the fragments are stuck. A gloss picture applied to a frame and attached to the support-frame is used as a control. The plan of operation is as follows:

- A) Gathering the fragments in padded boxes;
- B) Photographic enlargements of the picture as it originally was, especially of the missing parts;
- C) Recomposition of "islands" of fragments attached to one another;
- D) Application of the fragments to a bed of sand and calcium caseate on the proper place on the canvas previously photographically impressed;
- E) Filling of the lacunae with slimes of parget and thin strata of plaster.

be reopened and at no time can one intervene inside it. If, on the contrary, a work of art should be considered open to unlimited collaboration, to transmission, to being enlarged or diminished as a heritage, it is clear that there would be no need for restoration. It would be much more practical at a certain point, to replace it, make a new one and get rid of the old abandoned one.

Everyone will be horrified by such a pragmatic proposition. But during the second half of the XIX Century when a copy was made in Siena of the fountain by Jacopo della Quercia, many pieces of structure, ornaments and even pieces of real sculpture were thrown away, so that in the reconstruction of the balcony of the Palazzo Comunale in Siena there are many pieces missing.

What today seem like excessive scruples, may soon, if it has not already, become as obvious as some hygienic habits like disinfectants or antiseptics are today for medicine.

For those who believe as I do that a work of art is unique, unreplaceable and unrepeatable, even the mending of a tiny gap is first of all a problem of conscience, and only then a technical proceeding.

As for the frescoes in fragments, the problem was whether to lose all possible trace of the figures or, as I said before, to thread a new warp. These warps are neither to take the place of the original painting nor to compete with it, but only to give the frescoes recomposed of tiny pieces, a unified aspect and not that of a mosaic, which it would necessarily have. The problem was: to see that the few original pieces of painting find themselves in a logical figurative order so as to regain a formal syntax (an orderly arrangement).

When a philologist has a mutilated text to interpret, he must fill the gaps with words suggested by or interpolated from other texts; we too had to insert, interpolate adverbs, adjectives, and conjunctions in italics to fill in the missing figurative text.

The technique which I invented takes care of all these problems. It restores the unity of the picture, that is to say, the figurative sense of the mutilated text perfectly recognizable by naked eye; it is homogeneous figuratively, and heterogeneous technically. It consists of a fine hatching in watercolor which gives the modeling; the effect, on close observation, is that of tapestry technique. This light hatching in which the brush stroke is always vertical and divided, makes it possible at a distance to get every tonality, whether deep or very light—all blending much better than with thick colors. This method is at the same time the most rigorous and "archeologic" that could be asked. The chromatism of the painting is not disturbed by those added zones, called neutral, which always ended up by interfering with the original tonalities.

When the painting lacunae are so large that there would be necessity to invent a new chromatism, we reproduce with hatching, following a very good photographic document, the plastic of the painting based only on fundamental tone, so as to recompose the modeled passages between each zone. By doing so the constraint caused by the neutral zone is lessened.

This is what we did with the more than 20,000 pieces of the fresco of Lorenzo da Viterbo. Some of them are already back in the vault of the Mazzatosta Chapel in the Church of Santa Maria della Verita (Saint Mary of Truth) in Viterbo (fig. 6 and 7), to complete the other fresco zones which have been restored there (fig. 8 and 9). To give an idea of the work done one must realize that the top part alone of the *Madonna dello Sposalizio* (*Madonna of Marriage*) (fig. 10 and 11), was in more than 300 fragments, some of them no bigger than 1/10 of a square inch.

This same proceeding was applied to the recomposition of a first large fragment of the *Martyrdom of San Giacomo* by Mantegna (fig. 12) which was in the destroyed Chapel Ovetari degli Eremitani, in Padova. The

recomposition of the fragments from the very famous fresco of Pisa's Camposanto also followed the same pattern.

I will not speak here of the very delicate work done at the Institute to straighten paintings on wood, reframe and transport colors. One thing I want to mention here is the discovery made by the Institute on the patina of bronzes, which when treated with electrolysis, lose their original patina. Doctor Liberti, the Chemist of the Institute, has discovered an electrolithic process to restore to bronzes the original patina formed by centuries of atmospheric conditions. This patina is very resistant, can be had in all possible shades and does not destroy the sheen of bronze.

From all this an idea can be had of the various activities of the Institute. Its pride is to be a lively instrument of research, a center for discussion and a seminar for young forces. We have at once gathered the fruits of our work. As early as in 1948, more than two thirds of the restorers engaged in work in their field, were students of the Institute who had finished their three years of study and one year of graduate work.

These young restorers, it must be said to their credit, have acquired the humble habit of conscientious and tenacious scientific research. They do not pretend to work miracles and are not secretive. They do not feel they are artists; they know that, at most, they are merely critics. Restoration is for them philology in action. This is for me the most valuable result and also proof that the method is now accepted and respected even if it has not been easy to arrive at such a goal.

In this article, whose publication was unfortunately delayed, I tried to give some idea of the work accomplished by the Institute in the most difficult years, following the war. In my next article, to appear here very shortly, I will review the work and progress achieved since then.

CESARE BRANDI.

NOTES

UR LES AUTEURS

ON CONTRIBUTORS

ISE JALABERT

Conservateur au Musée National des Monuments Français, Palais de Chaillot, Paris, (depuis 1931); chargée de Conférences aux Musées nationaux (1921-1935), est l'auteur de nombreux ouvrages, tels que : *La Sculpture romane* (1924); *la Sculpture gothique* (1926); *l'Art normand au moyen âge* (1931); *Notre-Dame de Paris* (1931); *la Sculpture française, Evolution et Tradition, des Maîtres romans à Carpeaux* (1931); *la Sainte-Chapelle* (1948), etc. Un abrégé de sa thèse consacrée à l'étude de la flore gothique a paru dans le "Bulletin Monumental" (1932). Nos lecteurs se souviennent sans doute de son article sur l' "Eve" de la Cathédrale d'Autun, publié ici même en 1949. Aujourd'hui, elle revient à un thème qui lui est cher dans un article consacré aux *Fleurs peintes à la voûte de la chapelle du Petit-Quevilly (Seine-Inférieure)*..... page

5

Curator at the Museum of French Monuments, Palais de Chaillot, Paris (since 1931) and in charge of lectures for the French National Museums (1921-1935), is the author of numerous books on the subject of Romanesque (1924) and Gothic (1926) Sculpture; Medieval Art in Normandy (1931); Notre-Dame of Paris (1931); French Sculpture, Evolution and Tradition, From the Romanesque Masters to Carpeaux (1931)... A summary of her thesis devoted to the study of the Gothic flora appeared in the "Bulletin Monumental." Our readers undoubtedly remember her article on *The "Eve" of the Autun Cathedral* published in the "Gazette" in 1949. Here she returns to a subject close to her heart with an article on *Painted Flowers on the Vault of the Petit Quevilly Chapel* (transl.)..... page

53

ST TRENKLER

Director, Department of Prints, National Library, Vienna (since 1930), formerly associated with the Vienna Museum of Art History, responsible for the publication of various manuscripts in the Austrian National Library, author of many articles, studied, under the three great Viennese scholars, Prof. J. Schlosser, Prof. J. Strzygowski, and Prof. Hans Tietze to whom is dedicated his article on *A Newly Discovered Book of Hours by the Master of the Duke of Bedford*..... page

27

Directeur du Département des Estampes de la Bibliothèque nationale autrichienne, à Vienne, éditeur d'une série de manuscrits conservés à cette bibliothèque, auteur de nombreux articles, fut l'élève des trois grands savants viennois : J. Schlosser, J. Strzygowski ainsi que Hans Tietze, à qui est dédié son article sur *la Réapparition d'un Livre d'Heures par le Maître du duc de Bedford* (trad.)..... page

59

ARLES DE TOLNAY

Auteur de nombreux ouvrages et, notamment, de livres sur Michel-Ange (en 5 vol.), Van Eyck, Brueghel, Bosch, etc., nous présente ici la "Résurrection du Christ" par Piero della Francesca, *Essai d'interprétation*..... page

35

Author of many books, particularly a 5-vol. work on Michelangelo, and others on Van Eyck, Brueghel, Bosch, etc., offers us here the "Resurrection of Christ" by Piero della Francesca, *an Interpretation* (transl.)..... page

62

ARE BRANDI

dont les recherches et l'activité infatigable au service de la conservation des trésors de l'art lui ont valu une réputation mondiale dans ce domaine, est l'auteur ici de la première partie de son article sur l'Institut dont il est le fondateur et le directeur : *L'Institut Central pour la Restauration d'œuvres d'art à Rome, I*..... page

41

Whose research and activity in the service of the preservation of art treasures have won him a world-wide reputation, is the author here of a first installment of his article on the Institute he founded and whose director he has been since its foundation : *The Central Institute for the Restoration of Works of Art, Rome, I* (transl.)..... page

64

L'article de M. Ernst Trenkler fait partie de la série d'articles qui paraîtront plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

The article by Mr. Ernst Trenkler is part of the series to appear later in the Volume of Essays in Honor of Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture : Email champlévé de Limoges. — Châsse de la cathédrale d'Apt (Vaucluse). (Détail.)

Reproduced on the cover : A Limoges Champlévé Enamel. — Shrine of the Cathedral of Apt (Vaucluse). (Detail.)

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/—

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602